8b
ND
1650
.D3
1898

94B15282

Ex·libris

Buenos Aires
5 settembre 1951 N° 877

De Nobele 1961
6
2714

TRAITÉ

TECHNIQUE ET RAISONNÉ

DE LA

Restauration des Tableaux

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

Cent exemplaires sur papier de Hollande

NON MIS DANS LE COMMERCE

NUMÉROTÉS ET PARAPHÉS PAR L'AUTEUR

Tous droits réservés.

CHARLES DALBON

TRAITÉ
TECHNIQUE ET RAISONNÉ
DE LA
Restauration des Tableaux
PRÉCÉDÉ
D'UNE
ÉTUDE SUR LEUR CONSERVATION

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-HENRY MAY
9 ET 11, RUE SAINT-BENOIT
—
1898

CONS
ND
1650
D3
1898

AVANT-PROPOS

La rareté des ouvrages traitant de la restauration des tableaux m'a déterminé à écrire ce livre.

Voulant avant tout publier un travail essentiellement technique, exempt de toute prétention littéraire, comme de toute superfluité biographique, — et persuadé que le plus grand éclectisme doit être la condition primordiale d'une œuvre de vulgarisation, — je n'y avancerai aucune théorie d'art ou d'esthétique, si ce n'est celle de respecter les œuvres des maîtres.

Entouré de documents sérieux, je me suis employé surtout en composant ce traité, et en y décrivant les procédés que la restauration comporte, à dégager cet art des mystères qui l'enveloppent. — Cela non pour défendre la restauration, ni les restaurateurs ; — mais simplement pour remédier à un double

mal : — qui consiste à laisser périr, faute de soins, bon nombre d'œuvres picturales, ou à les détériorer par des manipulations mal entendues, — ce qui est plus grave encore.

C. D.

TRAITÉ TECHNIQUE ET RAISONNÉ

DE LA

Restauration des Tableaux

QUELQUES MOTS

SUR L'ART DE LA RESTAURATION

> Celui qui s'est occupé toute sa vie de la restauration des tableaux, ne peut pas encore se flatter d'avoir rencontré toutes les difficultés.
>
> J.-F.-L. Merimée.

Ce n'est pas sans défiance et sans une appréhension justifiée parfois, que la plupart des amateurs n'ayant jamais étudié la technique de l'art de la restauration, hésitent à mettre leurs tableaux entre les mains d'un praticien, dans la crainte de les retrouver entièrement abîmés ou repeints.

En effet, des restaurations maladroites, exécutées par des incapables, ont souvent compromis et détérioré complètement de bonnes peintures. Mais il faut se garder de juger et condamner un art, sur les travaux de ceux qui en ignorent les premiers principes ; car cet art a réussi à sauvegarder de la destruction à bref délai des peintures qui aujourd'hui

font encore l'admiration de ceux qui se complaisent dans le culte des œuvres des maîtres du passé.

Il s'agit donc pour les amateurs de s'instruire en cet art, presque totalement étranger à ceux qui devraient être les plus intéressés à le connaître et qui trop souvent de parti pris le dénigrent.

Parmi les collectionneurs, il en est qui religieusement gardent leurs tableaux tels qu'ils sont, sous crasses, sous vernis chancis, crevés même ; négligeant de les faire dévernir et rentoiler dans la crainte de leur enlever la patine vénérable du temps, ne s'apercevant pas que, faute de prendre ces mesures conservatrices, leurs tableaux s'en vont peu à peu et finissent un jour par devenir tout à fait irréparables.

Il en est d'autres, qui au contraire ont la manie de faire tout restaurer, — même ce qui n'en vaut pas la peine ! — Ceux-ci, très souvent, se laissent séduire par de soi-disant restaurateurs, ignorant les moindres notions exactes de cet art si complexe, qui exige de celui qui l'exerce une grande expérience, une prudence extrême dans la manipulation des réactifs employés pour les dévernissages, des connaissances très étendues sur le faire des maîtres anciens, et en même temps qu'un talent de coloriste patient, la plus grande discrétion à ne pas empiéter sur les parties intactes du tableau qu'il restaure. Car, ainsi que l'a dit M. Horsin-Déon, un

maître en la matière[1] : — *La restauration est un métier que l'on ne peut deviner. Il exige un long exercice. Des artistes habiles ont fait des essais sans résultats satisfaisants. C'est un genre de talent qui réclame, comme toute espèce de travaux artistiques, une organisation particulière.*

Pour les personnes sans instruction, et pour les paysans, il est hors de doute que les médecins tuent plus de malades qu'ils n'en guérissent. — Dans un autre ordre d'idées, et parmi un certain nombre d'amateurs et de littérateurs d'art, appartenant pourtant à une classe plus éclairée, le même préjugé existe à l'encontre des restaurateurs, — qui sont aux tableaux ce que les médecins sont aux malades.

Selon ce préjugé répandu, les restaurateurs détruiraient plus de tableaux qu'ils n'en pourraient sauver ! — Je vais rechercher les causes de cette erreur, et m'efforcer dans cet ouvrage de détruire un peu de cette fausse conception, que je considère comme funeste à la conservation des chefs-d'œuvre nombreux que nous ont laissés les maîtres d'autrefois.

Si les mauvaises restaurations sont une des causes qui ont contribué à cet ostracisme, il en est une autre qui y a aidé largement. — Bien souvent

(1) Horsin-Déon. *De la conservation et de la restauration des tableaux.* Paris, 1851, H. Bossanger, 1 vol., p. 48.

l'amateur achète un tableau ancien recouvert d'une crasse assez forte ou d'un épais vernis, lui donnant un aspect des plus vénérables, quand sous ce voile à illusions, dans la plupart des cas, il est entièrement épidermé et repeint.

Voulant jouir au plus tôt de son acquisition, et en admirer toutes les beautés, l'amateur s'empresse de la porter chez un restaurateur pour en faire opérer le dévernissage. — Si le restaurateur choisi est un praticien expérimenté et consciencieux, avant toute chose il examinera scrupuleusement la peinture, et y apercevant les tares mentionnées plus haut, sans hésitation, il les montrera à son client, en faisant ses réserves, sur les inconvénients qui pourraient résulter de l'enlevage du vernis. Mais si au contraire, le restaurateur n'est pas un praticien clairvoyant, il néglige de prendre ces précautions ; et étant donné que, sous l'action des réactifs employés au dévernissage les repeints et les faux glacis partiront, laissant ainsi le tableau entièrement déshabillé et se montrant dans toute sa misère de peinture épidermée, fatalement alors, il sera accusé d'avoir occasionné le mal dont il ne s'est pas rendu coupable, — mais que son inexpérience l'avait empêché de prévoir et de signaler par avance.

Pour sa sauvegarde, quand un restaurateur se trouve en présence de pareilles peintures offrant des aléa au dévernissage, il doit toujours en aviser le possesseur, — lui donnant le choix de les laisser

telles quelles, en n'effectuant qu'un nettoyage superficiel, ou de les dévernir entièrement afin de s'assurer si de précédentes restaurations n'ont pas été exécutées par des repeints exagérés. Dans ce cas, d'une mauvaise chose il résulte parfois une bonne.

Par mesure de fausse économie bien souvent aussi, l'amateur confie des travaux à des restaurateurs dont le seul mérite est d'avoir pris ce titre, — et lorsqu'il retrouve ses tableaux affreusement lessivés, blanchis par les acides, et couverts de hideux repeints, il jure ses grands dieux que désormais il ne fera plus rien restaurer, mettant au même niveau tous les restaurateurs.

Imbu de cette idée, l'amateur s'improvise alors restaurateur lui-même, croyant qu'il suffit de vouloir, et d'être épris de choses d'art, pour pouvoir sans péril, mener à bien la délicate et dangereuse opération du dévernissage. Alors il cherche ? Et, mettant à contribution tous les grands et les petits Alberts de la tableaumanie, il finit par croire posséder des secrets. Il se sert de réactifs mal dosés, et d'ingrédients qui n'aboutissent en somme qu'à lui faire détériorer des tableaux dont l'état ne nécessitait qu'un léger nettoyage ou un dévernissage intelligent.

Pour mémoire, je citerai un fait dont personnellement j'ai pu me rendre compte il y a peu de temps encore.

Etant en voyage, j'achetai une peinture du XVIII^e siècle représentant un portrait de jeune femme. Une personne de ma connaissance ayant traité auparavant l'achat de cette peinture, j'offris à mon retour de la lui céder. Ma proposition fut acceptée ; je recommandais à l'acquèreur de ne rien faire sur ce tableau ; il semblait même n'avoir jamais été verni et un peu d'eau tiède aurait suffi à le débarrasser de sa légère couche de crasse, chose que j'offris d'exécuter *pro Deo*, séance tenante, en quelques minutes. Mais, hélas ! j'étais restaurateur... l'amateur aima mieux se charger de ce soin, et en arrivant chez lui, il n'eut rien de plus empressé que de passer de l'alcool mal mitigé sur le tableau, faisant partir ainsi les très fins glacis qui lui donnaient une jolie transparence.

Malheureusement, de pareils faits se renouvellent trop fréquemment. Soit, par le déroulage avec les doigts, soit, par l'usage de l'alcool mal dosé, des composés alcaloïdes, ou des mixtures plus ou moins caustiques ; de nombreux tableaux ont été irrémédiablement perdus pour l'art, du fait même de ceux qui s'en prétendent les plus zélés défenseurs.

II

Dans cette étude, je n'ai certes pas la prétention de donner comme étant inventés par moi les pro-

cédés divers que je décris et que d'autres ont décrits ou employés avant moi. Je n'y apporte pas non plus de prétendus secrets, procédés empiriques pour la plupart, que certains auteurs disent le fruit de leurs propres recherches et qu'ils abandonnent généreusement dans l'intérêt de l'Art ! Je n'apporterai en ce livre que le résultat de mes études, de mes observations sur les procédés ordinaires, auquel je joindrai certaines appréciations personnelles, que, seule en cette matière, la pratique journalière de la restauration peut autoriser à avancer.

La restauration proprement dite consiste principalement dans les mesures préventives de conservation, c'est-à-dire dans les consolidations des supports, et dans les nettoyages et dévernissages. C'est de là surtout que dépend le sort d'un tableau intact encore au point de vue de la peinture, ou pour mieux dire, vierge de tout dévernissage et de toute restauration, mais dont l'état de vétusté exige les opérations préliminaires du dévernissage, du rentoilage ou du transport.

Les procédés employés dans l'exécution de ces divers travaux sont aujourd'hui devenus classiques ; ils sont simples et faciles, mais ils demandent, dans leur pratique, une grande habileté, une prudence extrême, et surtout de l'expérience. Je vais les développer en ce livre, afin que tout amateur, tout artiste, sache, — non faire de la restaura-

tion, ce que je me garde bien de lui conseiller, s'il ne veut pas s'y adonner journellement, — mais se rendre compte lorsqu'il confiera une œuvre de valeur à un restaurateur quelconque, et afin aussi qu'il ne s'en laisse point imposer par des charlatans, soi-disant possesseurs d'eaux merveilleuses, ou de pommades mirifiques, rendant aux couleurs leur fraîcheur première, mais qui en somme ne rendent aux clients tombés entre leurs mains, que des tableaux entièrement lessivés, affreusement badigeonnés et souillés par de nombreux et inutiles repeints.

Émise par un restaurateur, cette théorie reléguant au second plan la restauration picturale, paraîtra étrange à plus d'un ; mais logiquement il est indubitable que c'est du résultat des opérations citées plus haut que le sort d'une peinture dépend. Car on peut enlever sans trop de difficultés un repeint mal fait, trop étendu, ou loin du ton du maître, tandis qu'il est presque impossible d'en rétablir exactement les parties écaillées et brûlées par le fait d'un maladroit rentoileur, ou d'en repeindre avec le faire de l'artiste les endroits emportés par un dévernisseur inhabile.

Sans doute, on ne peut le nier, un restaurateur adroit et possédant son métier à fond, rétablira avec art et bonheur les parties disparues ; mais le tableau par trop restauré, sera non plus l'œuvre de tel ou tel maître, mais l'œuvre plus ou moins

habile du peintre restaurateur, dont les retouches si bien et si purement qu'elles aient été exécutées, changeront forcément d'aspect dans un temps plus ou moins long.

L'art de la restauration ne comporte aucun secret ; seulement l'application des procédés connus, qui ne peuvent être les mêmes pour tous les cas, dépend surtout de la manière dont un tableau est peint ou verni. C'est le discernement dans le choix de ces procédés, qui rend plus ou moins possible la réussite d'une restauration vraiment artistique.

L'examen attentif et scrupuleux d'une peinture, son exécution, son état de dégradation plus ou moins avancé, effet de causes multiples, indiquent les moyens que le praticien doit employer pour la rétablir.

En un mot, il n'existe pas de remède souverain servant dans n'importe quel cas ! Il faut lorsqu'une peinture est destinée à être restaurée, l'étudier et faire des essais partiels pour savoir avec certitude le remède propre à employer, sans cela on risquerait fort de la détériorer.

Certes, un restaurateur probe et intelligent ne cache pas les procédés qu'il emploie ; il n'exagère jamais à dessein le mal des tableaux qui lui sont confiés, et sur lesquels il fera une restauration rationnelle si l'amateur lui laisse toute latitude pour l'exécuter. Mais généralement ne voulant pas

faire un sacrifice d'argent, prétextant que le tableau leur a coûté cher, les amateurs préfèrent s'adresser, ainsi que le dit justement Xavier de Burtin[1] : *A ces pinceaux hardis, lourds et prodigues de couleurs, maniés par des gens qui ne se mettent guère en peine d'approfondir les mélanges employés par les maîtres dont ils retouchent les ouvrages, ni de connaître à fond les changements respectifs que produit, sur chaque espèce de couleurs, l'action lente, mais toujours certaine, du temps, de l'air et de la clarté du jour.*

Méthodiquement, je vais traiter en cet ouvrage des diverses manières de nettoyer, dévernir, rentoiler, transporter, consolider et restaurer picturalement les tableaux anciens et modernes. Je les analyserai et en discuterai les effets, afin de démontrer quelles sont à mon avis les meilleures ; appuyant mes argumentations sur l'opinion de personnalités d'une autorité indiscutable en la matière.

J'essaierai de rendre ce traité aussi clair et complet que possible, — j'espère qu'il portera ses fruits, en aidant à faire disparaître un préjugé funeste pour l'Art. — Les amateurs devront bien se pénétrer de ceci : L'Art de la restauration exercé par

(1) Xavier de Burtin. *Traité théorique de la connaissance des tableaux*. Paris, 1803, t. I, p. 419.

un praticien habile doublé d'un artiste, ne peut faire courir aucun risque à une œuvre de valeur n'ayant subi que les altérations accidentelles et naturelles du temps ; au contraire, il lui donnera une seconde vie, et en la rajeunissant, lui conservera la beauté suprême de la vieillesse sans lui en laisser les laideurs. Mais quant aux peintures dont les dégradations sont dues aux outrages des empiriques et des ignorants, qu'ils les considèrent au point de vue artistique comme à jamais et irrémédiablement perdues.

DE LA
CONSERVATION DES TABLEAUX

I

Il ne s'agit pas seulement d'être collectionneur érudit et fervent des tableaux, d'en connaître la valeur artistique et commerciale, afin de posséder de beaux spécimens des divers maîtres sans les payer des sommes exagérées par les fluctuations et l'engouement de la mode ; encore faut-il savoir les conserver ! C'est-à-dire, prévenir à temps une dégradation imminente, pouvoir juger de l'utilité d'une restauration, du motif qui doit la faire exécuter, et des moyens à prendre pour cela.

En général, la détérioration d'une quantité de bons tableaux est due à la négligence, ou au manque de connaissances techniques, de ceux à qui ils appartiennent, ou qui sont chargés d'en assurer la conservation.

L'humidité, la chaleur, la lumière solaire et arti-

ficielle, l'oxygène de l'air, les émanations délétères, les variations atmosphériques, les insectes, sont les principaux agents de destruction naturelle des tableaux, et occasionnent des dégradations souvent irréparables. On leur doit la mort lente de beaucoup d'œuvres importantes, vis-à-vis desquelles on n'a su à temps prendre des mesures indispensables de conservation. Ce n'est que lorsque l'irrémédiable s'est emparé de sa proie, qu'on songe aux moyens à prendre pour la sauver, alors que simplement des soins préventifs, en empêchant le mal de se développer, auraient été suffisants.

L'**humidité** moisit les vernis et les couleurs, pourrit les supports, ébranle et désagrège les apprêts. Sous son action les toiles se détériorent très vite, des mousses formées par de microscopiques champignons adviennent devant et derrière elles ; celles de devant n'attaquent que le vernis, qu'elles décomposent ; mais celles naissant par derrière pénètrent dans la toile, la pourrissent et, traversant les apprêts, attaquent aussi les couleurs qu'elles altèrent.

Sous son influence, les toiles se détendent, et la couleur ne suivant pas le même mouvement de retrait, se contracte, et finit par se craqueler.

Par l'humidité, le bois des panneaux se pourrit, se gondole et se disjoint ; les vers ou cirons l'attaquent, et si on ne les arrête pas dans leur marche, ils finissent un jour par réduire tout le bois en poussière.

En outre des mêmes inconvénients de moisissure qu'ont les toiles, les peintures exécutées sur panneaux s'écaillent fortement par la distension des fibres du bois qui donne naissance à cette maladie très grave, appelée *les raies de bois*.

Sur les tableaux peints sur plaque de cuivre, l'humidité oxyde fortement le métal par des taches de vert-de-gris, qu'il est désormais impossible de faire disparaître.

La **chaleur** causée soit par les rayons solaires, soit par le chauffage, soit par l'approche d'une lumière artificielle quelconque, est très préjudiciable aux peintures sur lesquelles elle produit de très graves accidents.

Sous son influence, les toiles se dessèchent et se calcinent, les apprêts se détachent de leur support, les vernis s'altèrent et s'effritent, les couleurs se rident, se craquèlent, forment des cloches, et finissent par s'écailler entièrement. C'est encore par les effets de la chaleur que les panneaux se déjettent, éclatent et se disjoignent.

Sur les tableaux modernes, où des couleurs peu solides ont été abusivement employées, son action est des plus terribles. Elle fait écarter les couleurs, les bitumes et les laques se ramassent à tel point que des crevasses énormes se produisent, et il est de toute impossibilité de toucher au tableau pour réparer le désastre qui va toujours en augmentant.

Les **émanations délétères** sont très pernicieuses

pour les peintures. Les vapeurs des fabriques de produits chimiques, des savonneries, des fosses d'aisance, du gaz, de la houille, etc., contribuent grandement à ternir leur fraîcheur.

Les **fumées** des cierges, de l'huile, du pétrole, du tabac, etc., encrassent rapidement les tableaux en répandant sur eux une buée jaunâtre, qui avec le temps s'incorpore dans le vernis.

Les tableaux fraîchement peints sont plus que tous autres exposés aux atteintes de ces diverses émanations ou fumées, leur apprêt étant généralement préparé au blanc de céruse, les évaporations se combinent avec lui et donnent à la peinture une teinte plombée, que rien ne peut enlever désormais.

Les **variations atmosphériques** font contracter les toiles et les panneaux qui, par leur mouvement de distension, fatiguent les apprêts et les couleurs, qui se craquèlent sous leur action.

Les **excréments des insectes** deviennent très tenaces en vieillissant à cause de la combinaison de sulfure de potasse qu'ils contiennent avec le blanc de céruse des apprêts. Dès qu'on s'apercevra que des excréments sont déposés sur une peinture, on s'empressera de les faire disparaître à l'aide d'un linge fin légèrement humide, en séchant bien ensuite. La salive ne devra jamais être employée pour cette simple opération.

Une grande circonspection devra présider au

choix de l'emplacement à donner à un tableau, qui selon son état, selon le procédé d'exécution et les matériaux employés dans sa confection, risquera plus ou moins, s'il est exposé en face d'une porte où l'air trop vif frappera dessus, devant une fenêtre où les rayons solaires se projetteraient sur lui, ou sur telle paroi de mur surchauffée, ou sur telle autre humide.

Les vernis se décomposant sous l'action de l'oxygène de l'air et des diverses émanations, ils deviennent opaques et s'effritent en vieillissant. On devra les enlever pour les renouveler dès que le besoin en sera urgent.

Pour qu'une peinture se conserve, il est indispensable de la vernir légèrement, avec un bon vernis clair et limpide, car un tableau non vernis s'encrasse rapidement en s'imprégnant des poussières que l'humidité de l'atmosphère fixe dans ses pores, modifiant le ton général, et hâtant les chances de destruction.

Les tableaux peints ou restaurés depuis peu, ne doivent être vernis que six mois au moins après qu'ils sont finis, autrement les couleurs n'ayant pas éprouvé leur complet mouvement de dessiccation, risquent de se craqueler par la suite. En outre le vernis s'incorporant avec elles, deviendrait très difficile à enlever plus tard.

L'opération du dévernissage devra toujours être exécutée par des mains expertes afin d'éviter toute

altération de la peinture. On m'excusera, mais j'insiste fortement là-dessus, car dans certains ouvrages généraux sur la peinture, j'ai souvent vu conseiller le dévernissage aux amateurs, tout en leur défendant la retouche, — ce qui en somme risquerait moins d'abîmer les tableaux qu'un dévernissage hasardeux.

Les peintures exécutées grassement et d'un seul jet sont plus solides que celles dont les couleurs sont superposées par glacis, ces dernières réclament de grands soins, ainsi que celles où les laques et les bitumes sont répandus à profusion.

Les tableaux doivent être placés légèrement inclinés, de façon à éviter le miroitement du vernis, et aussi la réception des poussières et des mille atomes flottant dans l'air qui trouvent toujours à s'y fixer.

C'est avec un plumeau très souple, que de temps à autre la poussière sera enlevée des tableaux, sur lesquels ensuite on passera très délicatement un chiffon de soie pour dissiper la buée matant le vernis, qui par un séjour prolongé deviendrait préjudiciable à leur bonne conservation.

On doit bien se garder de passer de l'huile sur les tableaux pour mieux les voir s'ils sont embués ; cela les encrasse davantage en retenant les poussières, les fait jaunir, et exerce sur les apprêts une influence désastreuse.

Une bonne mesure de conservation pour les

œuvres précieuses, est le vitrage, qui les préserve de l'atteinte des insectes et des diverses émanations. Les tableaux ainsi garantis gardent une fraîcheur irréprochable.

Il est toujours utile de faire dépolir les vitres des fenêtres d'une galerie, ainsi que celles des ciels ouverts. Des stores gris clair devront être tirés au moment du jour où les radiations solaires dardent fortement sur les baies.

De temps à autre, les tableaux doivent être décrochés de leur place, afin qu'on puisse examiner leur état, et s'assurer si l'humidité ou la chaleur ne les ont pas altérés.

Les tableaux que l'on ne peut placer momentanément, ne doivent pas être relégués dans un lieu sombre et peu aéré, ce qui contribuerait à ternir la fraîcheur des couleurs et à faire naître des chancis.

Les toiles de grandes dimensions, qu'on ne peut transporter ni déplacer d'un endroit à un autre, sans les déclouer de leur châssis, devront en ce cas, être enroulées sur un cylindre en bois, le côté peint en dehors. S'il en était autrement, la couleur refoulée sur elle-même se briserait, tandis qu'en procédant ainsi, s'il se forme des gerçures elles se referment aussitôt, dès que la toile est de nouveau tendue.

II

Dès qu'un tableau entre dans une collection, avant toute chose, on doit l'examiner attentivement, se rendre compte des dommages qu'il peut avoir subis, et prendre les moyens nécessaires pour y remédier et le conserver à l'avenir.

Si le vernis est chanci, on devra le faire enlever ; si des pièces sont collées derrière la toile, pour boucher des trous produits jadis par des accidents, on fera procéder à son rentoilage ; outre que ces pièces produisent sur le tableau des auréoles désagréables à l'œil, ces placards subsistant peuvent occasionner de sérieux dommages par l'effet de la colle, qui en séchant fait crisper la toile, et par là, écailler la peinture.

Lorsqu'un tableau est craquelé, et que la peinture menace de se détacher de son support, le transport sur une nouvelle toile est d'une nécessité absolue. Sur les panneaux disjoints, ou déjetés, la pose d'un parquet est plus que nécessaire pour assurer leur consolidation. Toute hésitation est coupable, toute temporisation ou demi-mesure, plus funeste qu'utile.

Une circonspection très grande devra être observée quand il s'agira de faire restaurer un tableau. — Si la peinture est légère, exécutée par

glacis, ou qu'un vernis clair et uniforme la recouvre en lui donnant une jolie teinte ambrée, on devra se garder de la faire dévernir ; souvent cette patine du temps la complète. Dans le cas où le tableau aurait à subir une restauration exigeant son dévernissage, celui-ci devra du moins être très superficiel.

En confiant un tableau au peintre restaurateur, toute latitude devra lui être laissée pour exécuter son travail dont chaque partie doit sécher lentement. Il ne faut pas qu'une restauration soit hâtivement faite, si on veut qu'elle soit durable.

Certains amateurs croient bien agir en remettant les tableaux qu'ils ont à faire restaurer à des artistes peintres ayant une réputation établie ; ils s'imaginent que mieux qu'un spécialiste, ils seront aptes à les mettre en état. Les premiers ont une manière de peindre bien personnelle, et ne sortent pas de là. La plupart du temps, ils emploient des couleurs peu solides, dont ils ignorent, ou ne se soucient pas de connaître la composition chimique, ou les effets de leur mélange. Ils ne se préoccupent guère de l'avenir et ne cherchent que l'éclat momentané qui séduit. Ils ignorent en outre entièrement la technique des nettoyages, des dévernissages, des rentoilages, de la fixité et de la pose des couleurs en matière de restauration. J'ai vu des tableaux parsemés de repeints affreux, exécutés sur des crevasses mal mastiquées, et poussées au noir en

peu de temps. Leur restauration était due cependant à des artistes ne manquant pas de talent.

Il n'y a rien d'étonnant à cela : l'art de la peinture est bien loin de l'art de la restauration : il faut, pour se livrer à ce dernier, posséder des aptitudes spéciales, et faire continuellement des études expérimentales. Car ainsi que l'a dit M. Mérimée[1] : « *Celui qui s'est occupé toute sa vie de la restauration des tableaux, ne peut pas encore se flatter d'avoir rencontré toutes les difficultés.*

Je me demande donc ce que peuvent faire, sinon le mal, ceux qui ne manipulent pas journellement les ingrédients divers et les couleurs employées, dans l'exercice de cet art, souvent décrié, mais pourtant si utile.

(1) J.-F.-L. Mérimée. *De la peinture à l'huile*, Paris, 1830, Huzard, 1 vol., p. 268.

LES MALADIES DES TABLEAUX

Pour faire suite au précédent chapitre, et comme complément, il est utile de décrire à cette place les maladies diverses inhérentes aux peintures ou à leurs subjectiles, en indiquant en même temps les moyens propres à y remédier. Aussitôt après j'entrerai dans l'énumération et la discussion des procédés techniques de restauration, en les étudiant chacun séparément.

Ce traité sera enfin complété par des études raisonnées sur la retouche des peintures des diverses écoles et des divers maîtres, sur les vernis et les couleurs à employer, et sur les supports et les apprêts dont firent usage les artistes, depuis le moyen âge jusqu'à l'époque actuelle.

I

LES MOISISSURES ET LES CHANCIS

On distingue deux sortes de moisissures se produisant sur les peintures. Les unes résultent du séjour des tableaux dans un endroit peu aéré, ou posés contre un mur humide, et produisent ce qu'en terme de métier on appelle des *chancis*.

Les chancis ont l'apparence de taches irisées, et finissent par voiler entièrement la peinture en décomposant le vernis, et l'altèrent profondément s'ils proviennent de moisissures se formant derrière la toile. — Quand un tableau est attaqué ainsi, on l'enlèvera sans retard du lieu humide où il séjournait, et en le frottant légèrement avec un linge fin, on fera disparaître les mousses et les champignons microscopiques, qui s'étaient formés devant et derrière la toile. — Cette opération ayant pour but de faire disparaître la grosse humidité de la toile, sera répétée pendant plusieurs jours, et lorsque le tableau sera bien sec, on procédera alors au rentoilage et au dévernissage.

Les autres moisissures ne sont qu'apparentes et superficielles ; on les dénomme *faux chancis*. Il

en est de plusieurs espèces, et les causes qui les produisent sont diverses.

On distingue : 1° Ceux provenant du vernis au blanc d'œuf quand il est posé comme encollage sur une peinture recouverte d'un nouveau vernis, sous lequel pendant un nettoyage à l'eau des infiltrations se sont produites ; ils proviennent encore de l'humidité de l'air qui pénètre par les fissures entre les deux vernis.

On enlève ces chancissures rebelles quelquefois, par le dévernissage.

2° Ceux qui se forment après un rentoilage très dur, et principalement quand on n'a pas préalablement débarrassé le tableau de son vieux vernis, que la chaleur du fer à repasser brûle et calcine pendant l'opération.

On détruit ce chancis en frottant la partie atteinte avec de l'alcool et de l'essence de térébenthine. Si la couleur a été roussie et que le chanci persiste, on additionnera l'alcool avec du vernis au mastic, ou de l'huile grasse, en séchant énergiquement ce dernier liquide avec de l'essence, une fois le mal disparu.

3° Le chancis produit par l'alcool employé à forte dose dans un dévernissage, et blanchissant la peinture, n'est pas très tenace. On l'enlève sans trop de difficultés en le frottant avec un mélange d'essence de térébenthine et de vernis au mastic.

II

LES CRAQUELURES, LES GERÇURES LES RAIES DE BOIS

A mon avis, un tableau entièrement craquelé est un tableau perdu, malgré le talent que le peintre restaurateur mettra à réparer ce mal.

Les **craquelures** et les **gerçures** qui se produisent sur les peintures, proviennent de l'inégale dessiccation des couleurs superposées, de la mauvaise préparation des apprêts ou de leur incomplète dessiccation lors de la confection des tableaux, de l'usage exagéré des siccatifs, de l'emploi abusif des bitumes et des laques, de la mauvaise qualité des huiles employées dans le broyage des couleurs, des vernis trop épais ou posés sur des tableaux fraîchement peints, des rayons solaires, du voisinage d'un poêle ou d'une cheminée, du passage trop rapide d'un tableau de l'humidité à la chaleur.

Certaines craquelures ne sont que superficielles et uniquement produites sur le vernis qu'il suffit d'enlever pour faire disparaître le mal.

D'autres fois la couleur seule est atteinte et l'apprêt est demeuré intact. Dans ce cas, si la peinture

est épaisse on mastiquera les gerçures avec un mélange de blanc d'Espagne et de colle de peau. Si au contraire la peinture est mince, patiemment on remplira les craquelures avec de la couleur, dans un ton au-dessous de celui existant, et lorsqu'elle sera sèche, on enlèvera l'excédent à l'aide du grattoir et on harmonisera ensuite par des glacis.

Sur les tableaux anciens, le mal est sans remède pour rapprocher les parties écartées. Pour les peintures gercées qui sont exécutées depuis peu, voici un procédé préconisé par M. Mérimée. — Quoique ne l'ayant jamais expérimenté, je le cite, il peut être essayé sans crainte, car il est absolument inoffensif.

Si le tableau[1] *gercé n'est peint que depuis un petit nombre d'années et que la dessiccation ne soit pas parfaite, on peut faire rapprocher les parties ; il suffit pour cela d'enlever complètement le vernis du tableau et de le poser à plat ; avec le temps les parties de la peinture qui se sont retirées se dilatent, et en s'étendant elles se rapprochent au point que les fentes disparaissent entièrement.*

Quant aux tableaux dont la peinture est craquelée jusqu'à la toile, c'est-à-dire dont les gerçures proviennent de l'apprêt même et forment des

(1) J.-F.-L. Mérimée. *De la peinture à l'huile*. Paris, 1830, Huzard, 1 vol., p. 267.

écailles se racornissant et tendant à se détacher, le plus sûr moyen de les consolider est de procéder au transport de la peinture sur un nouveau support.

Cette maladie est appelée le *levage des apprêts*. Sous l'action de la chaleur et de la pression du fer, les craquelures s'aplatiront et se rejoindront assez bien pour ne pas nécessiter de grosses retouches picturales.

Les **raies de bois** sont de petites fentes ou gerçures longitudinales suivant le fil du bois, qui se forment sur les peintures exécutées sur panneaux. Elles sont occasionnées par le mouvement de retrait et d'augmentation du bois sous l'action des influences atmosphériques.

Une variété de ce mal se produit aussi sur les panneaux ayant séjourné dans un lieu humide. Ces raies de bois forment des côtes saillantes sur le tableau, et résultent du gonflement des fibres du bois sous la peinture.

Ce n'est que par la restauration picturale qu'on pourra remettre en état les tableaux ainsi altérés, en ayant soin toutefois d'opérer leur nettoyage et dévernissage avec une extrême prudence.

III

LES TABLEAUX POUSSÉS AU NOIR

Lorsqu'une peinture a poussé au noir par suite de l'emploi immodéré des siccatifs et des huiles, ou par l'action chimique de l'atmosphère et du temps sur les couleurs, il est de toute impossibilité de la ramener à son ton primitif. — Seuls les empâtements peuvent être éclaircis, mais toutes les parties sombres, exécutées légèrement restent telles, absorbées par les préparations ocreuses des dessous.

C'est en général sur les œuvres italiennes du XVII^e^ siècle, et sur quelques productions françaises de la même époque que ce mal existe.

Ces peintures furent exécutées sur des préparations rouges très mauvaises, qui, à la longue ont absorbé les demi-teintes et les transparences premières, privant aujourd'hui les tableaux des clairs-obscurs qui les harmonisaient, et qui, sans transition, sont passés du noir au blanc, perdant ainsi tout leur charme.

Si l'amateur désire avoir réellement sous ses yeux une œuvre du maître, le mieux est de laisser dans son état la peinture ainsi altérée, en prenant

toutefois les mesures nécessaires de conservation, et en atténuant sobrement le brusque changement du clair au sombre à l'aide de demi-teintes et de légers glacis sagement appliqués.

IV

LES TABLEAUX LITHARGYRÉS
LES PANNEAUX VERMICULÉS. — LES EXCRÉMENTS DES INSECTES

Les **tableaux lithargyrés**. — L'emploi de l'huile grasse dans les couleurs et dans la confection des apprêts, ainsi que dans l'application des vernis fabriqués avec elle, produit un effet des plus désastreux sur les peintures.

Les tableaux exécutés ou vernis à l'aide de ce véhicule se couvrent d'une multitude de points grenus occasionnés par la présence de la litharge de plomb entrant dans la fabrication des huiles et des vernis gras pour les rendre plus siccatifs. La litharge ne s'amalgamant jamais bien avec l'huile finit toujours par se concentrer, entraînant la peinture avec elle, et grénant le tableau au point d'en détruire l'aspect et l'harmonie.

De graves dommages, causés par la litharge, sont arrivés aux tableaux de divers artistes, qui, croyant bien faire, se servirent imprudemment de l'huile grasse dans le mélange des couleurs, ou comme vernis final. Les œuvres de Fragonard et

de Prudh'on notamment ont beaucoup souffert des effets terribles de ce composé chimique.

On ne peut remédier à ce mal qu'en enlevant au grattoir les grains de litharge, et en pointillant très finement les endroits atteints.

Les **panneaux vermiculés**. — Il est urgent, dès qu'un panneau est attaqué par les vers, d'arrêter aussitôt leur marche, car en peu de temps ils le rendraient semblable à un madrépore.

Les préservatifs employés ordinairement consistent à imbiber fortement le panneau d'une décoction d'aloès, ou de jus de tabac, passée par derrière le tableau à plusieurs reprises, après quoi on fait pénétrer de la pâte arsenicale dans les trous, que l'on mastique ensuite avec du blanc d'Espagne allié avec de la colle. — La poudre de naphtaline et le sublimé corrosif peuvent être employés de même.

Les **excréments des insectes**. — Les mouches, les araignées et d'autres insectes déposent sur les tableaux des excréments très caustiques. — Ils détruisent rapidement la couleur, si on les y laisse séjourner. De nombreux tableaux dont l'entretien a été négligé en sont littéralement criblés.

Lorsque ces excréments sont anciens, ils traversent la couleur et pénètrent jusqu'à l'apprêt ; — ils oxydent fortement les tableaux peints sur cuivre,

des tâches de vert-de-gris se forment sur les endroits atteints, et il est difficile de les restaurer autrement que par le pointillage.

On enlève les excréments des insectes par trop incrustés dans la peinture, à l'aide d'un grattoir, ou plutôt d'une pointe en bois, que l'opérateur fabrique lui-même ; on risque moins ainsi d'aggraver le mal en entraînant des parcelles de peinture.

Les saletés disparues, on pointillera les endroits trop visibles, ou qui n'auraient pu être détruits entièrement.

En outre de ces maladies, les tableaux sont sujets à une foule d'accidents de toute nature. — Les toiles crevées devront être rentoilées ; — les panneaux brisés, fendus ou disjoints, devront être consolidés par le parquetage ; — les tableaux épidermés par d'imprudents nettoyages, ramenés aussi bien que possible par une discrète restauration picturale.

Je ne m'étendrai pas davantage ici sur ces diverses opérations ayant à en parler longuement dans les chapitres spéciaux qui vont suivre.

DE LA

RESTAURATION DES TABLEAUX

PREMIÈRE PARTIE

NETTOYAGES ET DÉVERNISSAGES

I

LES NETTOYAGES

Avant de dévernir un tableau, il est de toute nécessité, si propre soit-il, d'en nettoyer préalablement la surface.

Cette opération que l'on doit simplement exécuter avec de l'eau tiède, afin de ramollir les corps gras, colles, buées et autres vapeurs, ou matières, qui avec le temps se fixent sur les vieilles peintures, a fait naître une légion de chercheurs, prônant les compositions les plus hétérogènes, les procédés les plus étranges, — devant, à leur dire, rendre leur fraîcheur première aux tableaux les plus méconnaissables, en agissant indistinctement dans n'importe quel cas, et sur toute sorte de peinture.

Ces chercheurs-là, emploient sans réflexions les alcalis, les sels de potasse, de soude, de tartre, d'alun, l'eau seconde, le sublimé corrosif, les lessives de cendres de bois, l'urine, la salive, l'éther sulfurique, etc., etc. — Ils se servent aussi de mystérieuses pommades, composées avec de l'huile d'olive, de beurre et de savon noir. — En un mot, tous les ingrédients les plus nuisibles et les plus propres à détériorer une peinture sont mis en avant par cette catégorie de récureurs, prenant les tableaux pour de vulgaires chaudrons qu'il s'agit de faire reluire.

Quelques lignes suffiront pour montrer les dommages que ces divers réactifs peuvent causer à une peinture. — Car ces agents qu'un praticien peut, dans certains cas, employer avec une grande réserve, agissent également partout de la même façon, dissolvant non seulement les crasses, mais aussi le vernis et la couleur.

En général, les nettoyages acidulés dont il faut neutraliser les effets par des lavages répétés, sont la cause première de cette maladie, la pire de toutes, appelée — le *levage des apprêts*, — qui consiste à faire détacher les dessous crayeux de l'apprêt d'une peinture, de contre la toile ou le panneau, sur lequel ils adhèrent par une légère couche de colle.

Ce premier mal pour le tableau qui en est atteint a pour résultat de nécessiter l'opération délicate et coûteuse du transport de la peinture sur une nou-

velle toile, si on ne veut pas la voir tomber par écailles, et disparaître entièrement un jour ou l'autre.

A lui seul, cet argument suffirait pour faire proscrire ces divers systèmes de nettoyages, si d'autres raisons aussi graves ne l'exigeaient encore.

Toutes les eaux mordantes, composées avec des sels alcalins doivent être impitoyablement proscrites pour opérer un nettoyage général, non seulement parce qu'elles agissent également sur les endroits solides ou faibles d'une peinture, mais aussi par la raison que malgré de forts lavages, des sels se déposent et demeurent dans le corps du support, et dans les fissures de la peinture, finissant par décomposer les couleurs, et piquer les tableaux d'une infinité de points blancs.

La **salive,** que d'aucuns emploient pour nettoyer de petits tableaux, doit être rejetée à cause de son acidité. — C'est une mauvaise habitude que celle d'en frotter les tableaux pour les voir momentanément.

L'**urine,** qu'un auteur ayant fait de nombreux ouvrages... donne comme un moyen efficace, et dont il conseille chaudement l'usage, est à mon avis l'agent le plus répugnant, mais aussi un des plus pernicieux à employer. — Il constitue souvent le secret le plus désastreux de certains restaurateurs.

Le **sublimé corrosif** dissous dans l'eau, est un réactif dangereux à employer ; — son application doit être rejetée.

Les **pommades** composées avec du beurre, des huiles, du savon bleu ou noir, etc., que l'on étend et laisse séjourner sur les tableaux pour les nettoyer, sont des procédés empiriques, plus ou moins dangereux, suivant l'alcalinité et la rancidité de ces pommades.

Les **lavages** au savon bleu ou noir doivent de même être rejetés. — Voici ce qu'en disait Lebrun, dans un de ses opuscules[1] : — *Je me souviens d'avoir lu dans un journal qu'un nommé Joullain, marchand d'estampes, annonçait l'usage du savon noir comme le meilleur de tous les procédés; tandis qu'il n'existe pas de moyen plus infaillible pour perdre les tableaux.*

En un mot, toute matière graisseuse, mélangée avec des réactifs alcalins, est funeste à une peinture quelle qu'elle soit; car les molécules de graisse restant dans les fissures reparaissent peu de temps après à la surface, et voilent la peinture sous un embus jaune et sale, qui se répand sous le vernis, tandis que les sels incorporés dans ces mêmes fissures décolorent et verdissent les couleurs.

Donc, aucun de ces ingrédients ne doit servir à nettoyer les tableaux; tous sont plus ou moins pernicieux pour les peintures.

Il en est aussi qui prétendent nettoyer les ta-

(1) Quelques idées sur les dispositions, l'arrangement du Museum National: par le citoyen J.-B.-P. Lebrun, peintre, marchand de tableaux, adjoint à la commission des arts, Paris, l'an III.

bleaux, soit avec un morceau de pomme de terre, soit avec de l'oignon, et qui, en frottant la peinture répandent sur elle la substance amylacée et acide, que ces légumes contiennent, ne servant qu'à retenir les poussières et à encrasser le tableau davantage.

Toutes ces opérations prônées par des ignorants, doivent d'après eux faire revivre les couleurs des tableaux les plus poussés au noir, — ce qui est chose matériellement impossible ; et comme le dit si bien M. Georges[1] : — *Lorsqu'un tableau est poussé au noir par l'action chimique du temps sur les couleurs, il n'y a aucun moyen de l'éclaircir et de ranimer les tons par le nettoyage. — L'esprit le plus obtus et le plus prévenu ne saurait contester cette vérité.*

Donc, simplement de l'eau tiède suffit pour décrasser ; c'est le seul procédé inoffensif de nettoyage qu'il convient de pratiquer sur une peinture avant de la dévernir. — On se sert pour l'exécuter d'une éponge douce légèrement imbibée, en ayant la précaution de la rincer à mesure qu'elle se trouve imprégnée de crasse ; — on renouvelle l'opération jusqu'à ce que la peinture soit entièrement propre, et après une dernière ablution d'eau claire, on sèche énergiquement avec un linge fin.

Un simple lavage à la mousse de savon blanc, exécuté sur des tableaux enfumés ou poussiéreux,

(1) Georges. *Rapport sur l'état actuel du Musée de Toulouse*. Toulouse, 1873, 1 vol., p. 39.

suffit à leur donner un aspect meilleur sans que l'on soit obligé de les dévernir. — C'est ce qui arrive généralement pour les tableaux modernes.

Il est entendu toutefois qu'en exécutant ces nettoyages, on ne doit se servir de l'eau qu'avec discrétion, c'est-à-dire par petite quantité; car ainsi qu'il est dit plus haut, — l'humidité est l'agent le plus actif, pour faire détacher de leur support l'impression des apprêts, qui y adhère au moyen de la colle, matière soluble par l'eau.

II

LES DÉVERNISSAGES

Les vernis se décomposant avec le temps, et par des causes multiples, telles que l'humidité, la chaleur, la lumière, les émanations, et l'oxygène de l'air, deviennent opaques et friables en vieillissant, dénaturant alors très sensiblement le ton des couleurs que l'artiste a voulu rendre. — Les blancs paraissent jaunes ou gris, les bleus ont tourné au vert, les rouges brillants sont devenus bruns ; en un mot, toutes les couleurs ont changé d'aspect, rendant ainsi impossible toute étude des maîtres, sans se faire une fausse idée des tonalités qu'ils employaient.

Il s'agit donc par le dévernissage intelligent et prudent, — tout en tenant compte de l'action du temps sur les couleurs, — de rendre leur aspect primitif aux tableaux, dont les vieux vernis ont voilé la surface.

— Ainsi que je l'ai déjà dit dans un chapitre préliminaire, il y a des gens qui ne veulent rien entendre à ce sujet. Ils préfèrent garder leurs tableaux couverts de vieux vernis jaunis, opaques,

et craquelés, qu'ils qualifient de patine ! — Certes, je ne suis point de ceux qui conseillent et qui exécutent à fond le dévernissage quand il n'y a pas nécessité de le faire. J'aime, moi aussi, la patine claire et dorée des vieux tableaux, qui ajoute à leur charme et prête à la rêverie, mais quand ces tableaux sont entièrement voilés par un vernis altéré, ou chanci, qui en s'effritant risque d'entraîner la peinture avec lui, je crois que c'est respecter et honorer le maître que procéder à l'opération délicate du dévernissage.

Je suis absolument de l'avis de M. Prange, lorsqu'il dit que : *c'est un préjugé et un entêtement bien déraisonnable de préférer la rouille du temps et ses effets nuisibles aux trésors qu'elle couvre, uniquement parce qu'elle est un signe d'antiquité et d'originalité qui disparaît par la restauration. — Le véritable respect de l'antiquité consiste dans la conservation de ses ouvrages, par l'éloignement de tout ce qui peut compromettre leur durée. — Pourquoi abandonner leur valeur intrinsèque à la destruction pour se contenter de leur aspect extérieur ?*

Délicate en effet est cette partie de l'art de la restauration, car c'est d'elle que dépend le sort de la peinture sur laquelle on l'exécute. — Ce n'est que par une longue pratique que l'on parvient à

(1) C.-F. Prange. *L'art de restaurer et de conserver les vieux tableaux.* Supplément au manuel de Bouvier, p. 627.

savoir enlever un vernis sans altérer la peinture qu'il recouvre, — accident qui malheureusement arrive trop souvent, quand cette opération est exécutée par des mains inhabiles.

La connaissance des vieux vernis, parfois devenus très durs, est nécessaire au restaurateur ; elle demande une étude approfondie. Ce n'est qu'après en avoir enlevé de grandes quantités qu'un praticien parvient à pouvoir se rendre compte de leur nature, et par là juger du moyen le plus sûr à prendre pour leur enlèvement.

Les tableaux de l'époque de la naissance de la peinture à l'huile, — ces incunables de l'art pictural, — sont pour ainsi dire émaillés ; les couleurs étaient alors broyées à l'huile et au vernis. Ces peintures ne peuvent être dévernies le plus souvent sans que de graves altérations se produisent. Plus tard seulement, on effectua le broyage des couleurs avec des huiles siccatives.

Avant que le vernis au mastic eut été généralement employé, il était d'usage de recouvrir les tableaux, soit d'un enduit de graisse animale, soit d'une décoction d'huile pure, ou de vernis gras au copal. Beaucoup de tableaux des anciennes écoles d'Italie et d'Allemagne sont vernis de la sorte. Ces enduits augmentés par les crasses qui s'y sont incorporées avec le temps, sont durcis comme de l'émail, et font le désespoir des restaurateurs.

D'autres peintures furent vernies au blanc d'œuf,

qui, devenu vieux, forme une couche jaunâtre ayant la dureté de la pierre.

Ces vernis durs sont la pierre d'achoppement du dévernissage ! Ils résistent parfois aux mordants les plus terribles. Il faut être praticien habile et expérimenté pour oser les attaquer.

Les vernis d'un usage courant, tels que le vernis au mastic, au copal tendre, etc., sont relativement faciles à ramollir. Nous allons dans les chapitres suivants examiner les moyens employés pour enlever les différentes espèces de vernis, et déterminer ceux qui doivent être préférés à tout autre.

III

LE DÉROULAGE OU DÉVERNISSAGE PAR LE FROTTEMENT

Malgré les efforts que des sommités dans l'art de la restauration ont fait pour proscrire ce système de dévernissage funeste à plus d'un titre, et qui a détruit une quantité plus grande qu'on ne croit de tableaux anciens, il jouit encore auprès des amateurs d'une réputation usurpée, qui le fait préférer par ceux-ci au dévernissage exécuté par l'alcool et l'essence de térébenthine.

C'est par le frottement réitéré des doigts sur un tableau, en s'aidant avec de la poudre de résine impalpable, qu'on parvient à réduire les gommes et les résines des vieux vernis qui le recouvrent. Patiemment, et en ménageant les glacis, on arrive à enlever le vernis sur toute la surface de la peinture.

Il suffira de quelques lignes pour démontrer péremptoirement que le déroulage est un système de dévernissage non seulement défectueux, mais encore néfaste !

1° En déroulant un vernis, la résine le composant

se réduit en poudre très fine, qui, malgré les précautions prises, devient sous le frottement des doigts une espèce de pierre ponce rongeant fatalement les aspérités de la peinture, les rugosités formées par les croisements des fils de la toile, et les ondulations des fibres du bois des panneaux; ce qui fait que presque tous les tableaux dévernis ainsi sont épidermés et dépouillés de leurs glacis.

2° S'il résulte de cette opération que les saillies sont trop nettoyées, cela n'implique pas que les creux formés par le grain de la toile le soient, car il est impossible aux doigts de pénétrer dans ces cavités qui forcément restent remplies de vernis sale et désagréable à voir.

Donc, ce procédé-là est incomplet, et devient clairement inutile si pour terminer l'opération on est obligé d'avoir recours au liquide, qui alors indubitablement augmentera le mal fait sur les saillies par le frottement.

3° Un autre effet produit par ce genre de dévernissage, est d'ébranler les apprêts des peintures. Car la pression continuelle des doigts sur une vieille toile desséchée active la désagrégation de son apprêt, qui par la suite s'écaillera.

Je crois par là avoir suffisamment démontré l'influence fâcheuse du déroulage sur les peintures. Ce n'est pas seulement mon opinion personnelle que je soutiens ici, mais aussi celle d'écrivains, techniciens distingués, dont les noms font autorité, tels

que : de Burtin, Prange, Horsin-Déon, Th. Lejeune, etc., qui sont entièrement opposés au dévernissage par le frottement.

Cependant, exceptionnellement, le déroulage pourra être effectué partiellement sur les petits panneaux flamands ou hollandais, sur les tableaux très fins et très unis, dont les glacis demandent à être ménagés, mais en ayant soin de les rentoiler auparavant afin de ne pas ébranler leur apprêt. Dans tous ces cas, le vernis ne devra être enlevé que superficiellement, avec beaucoup de prudence, et des précautions extrêmes.

IV

LE DÉVERNISSAGE PAR L'ALCOOL ET L'ESSENCE DE TÉRÉBENTHINE

Quoique dans l'esprit de la généralité des amateurs de fortes préventions se soient établies contre le dévernissage qui fait le fond de ce chapitre, — ne leur en déplaise, — le seul dévernissage pratique et sûr est celui effectué au moyen de l'alcool mitigé par l'essence de térébenthine, mixture dont on peut immédiatement neutraliser les effets et n'ayant aucune action sur les apprêts ou dessous de n'importe quelle peinture ; car elle possède par sa nature la propriété de se volatiliser rapidement, ne laissant dans le corps du support aucune trace d'humidité, ni aucun sel, pouvant par leur séjour altérer ou décomposer les couleurs.

D'autre part, la peinture des vieux tableaux étant parvenue à un degré très grand de siccité résiste plus que le vernis à l'action de l'alcool devenu presque inoffensif, si on a la précaution aussitôt la dissolution du vernis accomplie, d'amoindrir de nouveau sa force corrosive en nettoyant la partie dévernie avec de l'essence de térébenthine pure.

Voici la manière de procéder, très simple on va le voir, mais pour laquelle le tour de main, l'expérience, et l'habitude de discerner la composition des vernis sont choses utiles.

On posera le tableau à dévernir, soit à plat sur une table, soit sur un chevalet s'il est d'une certaine dimension, en se plaçant au grand jour. On préparera ensuite dans un petit récipient, un mélange composé d'un tiers d'alcool et de deux tiers d'essence de térébenthine ; dans un autre on versera simplement de l'essence pure.

Ces préparatifs terminés, — à l'aide d'un tampon de coton bien cardé afin de ne pas rayer la peinture, — on commencera l'opération en étendant sur toute la surface du tableau une couche d'essence de térébenthine ayant pour but de ramollir le vernis. — Ceci fait, on imbibera un autre tampon dans le mélange indiqué ci-dessus, et avec précaution on essayera la force de la mixture sur un des coins du tableau afin d'étudier la composition, la dureté, et l'épaisseur du vernis à enlever. — Selon le résultat de cet essai préparatoire, l'on augmentera ou l'on diminuera la dose d'alcool dans le mélange.

Si le tableau sur lequel on opère est peint en pleine pâte avec des couleurs solides, la dose d'alcool sera augmentée, et même selon le cas, l'alcool pourra être employée entièrement pur. Mais si au contraire, la peinture en est légère comme celle des petits chefs-d'œuvre des écoles

flamandes et hollandaises, dont la facture est exécutée en majeure partie à l'aide de glacis superposés, rehaussés de touches spirituelles en demi-pâtes, il faudra agir alors avec une prudente réserve et laisser dominer l'essence de térébenthine dans la préparation, sans quoi on s'exposerait à voir en un instant disparaître entièrement la peinture.

Le mélange convenablement gradué, l'opérateur continuera à dévernir en partant du coin sur lequel il aura fait son premier essai, en tournant rapidement sur un espace de 10 centimètres carrés, pour un tableau de dimension moyenne, en enlevant chaque fois le vernis dissous à l'aide du tampon imprégné d'essence, qui en même temps neutralisera l'action corrosive de l'alcool.

Les tampons de coton devront toujours être très propres ; on les roulera sur eux-mêmes, lorsqu'ils seront salis d'un côté, et dès qu'ils seront trop chargés de vernis, on les remplacera par d'autres, qu'on aura préparés à l'avance en quantité suffisante pour les besoins de l'opération.

Quand la surface de la peinture sera débarrassée du gros vernis, on préparera alors une mixture plus faible pour enlever avec précaution le vernis restant, et on unifiera ainsi la tonalité du tableau, qu'il faut bien se garder de nettoyer à fond, afin de lui laisser un peu de cette patine que la vieillesse lui avait donnée.

Pendant toute la durée du dévernissage il fau-

dra ne pas quitter des yeux, un seul instant, le travail du tampon imprégné d'alcool, et observer une prudence soutenue en passant sur les glacis, les laques, les bleus, les vermillons, les noirs, et les couleurs végétales et bitumeuses, qui manquent de solidité. La moindre inattention pourrait avoir des conséquences fâcheuses pour la peinture, si le mélange était trop actif, aussi est-il de la plus absolue nécessité d'avoir continuellement sous la main un tampon fortement imbibé d'essence de térébenthine, pour, en cas d'accident imprévu neutraliser l'action du réactif sur les parties attaquées.

On enlève le vernis à base d'alcool et de copal, en étendant sur le tableau qui en est recouvert une nouvelle couche de vernis à l'essence et au mastic, qu'on y laisse sécher, et qui, s'incorporant avec lui, le ramollit et facilite son enlevage par le procédé ordinaire.

On procède au dévernissage des tableaux peints entièrement par des glacis, en étendant dessus une couche de vernis au mastic très chaud, qui ramollira l'ancien. Dès que la dissolution s'opère, on enlève les deux vernis à l'aide de l'essence de térébenthine. Si le vernis n'est pas entièrement dissous après cette première application, afin de ne pas fatiguer ou entraîner la peinture, on s'arrêtera, en attendant quelques jours pour terminer l'opération en recommençant l'application du vernis chaud.

Ces dévernissages étant d'une grande délicatesse

d'exécution, la plus grande prudence est nécessaire pour les mener à bien.

Le dévernissage des tableaux modernes, n'est souvent pas facile à exécuter. — Sur ceux peints relativement depuis peu qu'un mauvais vernis a jaunis, ou sur lesquels le vernis a été étendu lorsque la peinture n'était pas complètement sèche, la difficulté augmente.

L'essence de térébenthine risque quelquefois d'enlever la peinture, il faut avec beaucoup d'attention essayer la mixture avant de l'employer.

Quelques praticiens se servent seulement de l'alcool, qu'ils neutralisent avec de l'huile d'œillette ; — d'autres déroulent avec les doigts le vernis, qui souvent est plus durci que la pâte de la couleur. — En un mot, ce genre de dévernissage est laissé pour son exécution à l'expérience et à la sagacité du praticien, qui, selon la facture du tableau et sa vieillesse relative, jugera du moyen le plus propice à employer dans ce cas.

V

LES VERNIS ET LES CRASSES DURES A ENLEVER

Parfois, après avoir facilement déverni une peinture, on se trouve en présence de taches formées par des crasses, ou d'anciens vernis ; elles sont très résistantes quelquefois et difficiles à enlever.

Pour faire disparaître ces taches, on les entourera d'abord avec de l'huile de lin, afin que le réactif dont on se servira n'atteigne pas les parties déjà nettoyées ; ces précautions prises, on fera un petit tampon de coton imbibé d'alcool pur, qu'on passera sur les taches résistantes en suivant attentivement l'effet produit. On laissera au besoin séjourner le tampon en le recouvrant d'huile de lin pour empêcher l'évaporation de l'alcool, et ensuite on désagrégera la crasse au moyen du grattoir lorsqu'elle sera ramollie.

Toutefois, si la tache résistait encore, il faudrait essayer de l'enlever en ayant recours à des réactifs plus puissants, et en prenant toujours les mêmes précautions. L'ammoniaque liquide, la potasse caustique additionnée d'eau, servent dans ces cas

extrêmes; mais ce n'est qu'un praticien habile à la main exercée, qui peut se livrer à de semblables opérations.

Les vieux vernis durcis comme de l'émail, dont la base est, soit de la graisse animale, soit des huiles grasses, soit du copal, de l'ambre ou du blanc d'œuf, ne peuvent être dévernis par les procédés ordinaires.

Il est des restaurateurs qui emploient le traitement suivant : On pose le tableau à dévernir à plat devant un bon feu, ou exposé aux rayons du soleil, on le baigne d'huile de lin qu'on laisse séjourner ainsi pendant quelques jours, en ajoutant de l'huile de temps en temps, au fur et à mesure qu'elle s'épaissit. Lorsque cette huile est devenue gluante, on enlève l'espèce de boue qui s'est formée sur le tableau, au moyen de l'alcool mitigé.

L'huile bouillante est aussi employée dans ces cas, mais en somme ce n'est que la crasse qu'on entraîne par ces procédés-là, le vernis demeure par places, et il faut recourir alors au grattoir, outil fort dangereux à manier.

Pour enlever les vieux vernis au blanc d'œuf, voici le procédé que Xavier de Burtin indique [1] : *Le moyen qui m'a réussi le plus souvent pour enlever le blanc d'œuf lorsque je le trouvais rebelle, a été de bien frotter le tableau avec de*

(1) Xavier de Burtin. *Traité théorique de la connaissance des vieux tableaux*. Paris, 1803, t. II, p. 402.

l'huile de lin, que j'enlevais une ou deux heures après, au moyen de l'esprit-de-vin, qui entraînait le blanc d'œuf avec l'huile de lin dont il s'était imbibé.

En tous ces cas difficiles, je préfère l'eau chaude, ou tiède, légèrement acidulée par l'alcali volatil.

Après avoir posé le tableau à dévernir sur un chevalet, on commence l'opération par le haut afin d'éviter les coulures sur les parties qui seraient déjà nettoyées, car l'alcali laisserait des traces blanchâtres sur la peinture. Ayant sous la main une éponge fine imprégnée constamment d'eau pure, l'opérateur inondera immédiatement la partie nettoyée afin d'arrêter l'action trop puissante du réactif dès qu'il s'apercevra de la dissolution du vernis et séchera très rapidement pour ne pas laisser séjourner l'humidité, il attaquera ensuite la partie en dessous en opérant de même jusqu'à la base du tableau.

Dans le cas où les apprêts plâtreux de certaines impressions anciennes tendraient à se désagréger sous l'influence de l'humidité, on suspendrait l'opération pour la recommencer ultérieurement.

Comme on le voit, sur cette question du dévernissage en ces cas difficiles et aléatoires, il n'est pas de bases bien certaines pour la résoudre d'une manière générale, et les avis sont très partagés sur les moyens à employer. De même que Th. Lejeune, je ne suis pas partisan de l'emploi des huiles. Voici

d'ailleurs son opinion là-dessus[1] : *Restent les huiles, dont l'emploi est excellent, suivant quelques-uns, et très pernicieux selon moi. En effet, l'huile, loin de détremper, comme beaucoup de personnes paraissent le croire, n'a aucune action sur eux. Si ce moyen réussit à détremper, c'est la crasse qui existe à la surface des vernis, et non le ton jaunâtre que le temps y a incorporé : un simple lavage à l'eau chaude suffit pour remplacer l'huile.*

Le seul cas où l'huile peut servir à détremper les crasses, c'est lorsque les tableaux n'ont jamais été vernis. Mais pourquoi l'employer puisqu'une eau chaude miellée suffit pour obtenir le même résultat, sans avoir à craindre le moindre inconvénient ! Je le répète, l'application de l'huile sur les tableaux vernis ou non est une faute impardonnable de la part d'un homme du métier ; car elle s'imbibe dans les couleurs, pénètre dans les fissures, et, au bout de quelques mois, elle ressort par les craquelures ; alors, ne pouvant s'évaporer au travers du nouveau vernis, elle répand sur les couleurs un jaune sale et cotonneux qui rend le tableau plus lourd qu'avant son nettoyage.

(1) Th. Lejeune. *Guide de l'amateur de tableaux*. Paris, 1863, Gide, t. I, p. 58.

VI

LE NETTOYAGE DES REPEINTS

En voulant exécuter le dévernissage d'un tableau ancien, bien souvent le praticien perspicace s'aperçoit que ledit tableau a été outrageusement repeint jadis par un restaurateur inhabile ou improvisé, qui ne sachant pas raccorder les tons originaux, ou ne voulant pas s'en donner la peine, n'a rien trouvé de mieux à faire que de le repeindre en partie.

En présence d'un tableau ainsi maltraité, il n'y a pas à hésiter : on doit sans aucune crainte faire disparaître la couche odieuse qui dans bien des cas recouvre une couleur primitive charmante, et n'ayant besoin que de quelques légères retouches.

Le mélange d'alcool et d'essence de térébenthine, en laissant dominer le premier liquide, est tout indiqué pour enlever les repeints. Si la couleur est tenace et durcie, l'alcool pur pourra être employé, et l'usage du grattoir sera parfois nécessaire à l'accomplissement de ce travail. — La force du mélange sera affaiblie au fur et à mesure qu'on approchera de la couleur originale afin qu'aucune altération de celle-ci ne se produise.

Si le restaurateur se trouve en présence d'un tableau ayant jadis été restauré artistiquement, dont les retouches sont encore d'une tonalité assez franche, il devra dévernir avec ménagements et ne pas les faire disparaître. Il ravivera ces repeints à la surface en se servant de l'essence de térébenthine et du grattoir. Ainsi nettoyés, de légers frottis suffiront pour les ramener au ton sans qu'il soit utile d'exécuter une restauration picturale nouvelle. Mais si ces repeints sont trop étendus, on doit les enlever entièrement et les refaire dans leur juste tonalité et leur exacte proportion.

De même que pour les vernis durs et les crasses, on entourera les repeints tenaces avec de l'huile de lin, afin de ne pas blanchir les couleurs contiguës, en laissant séjourner dessus pour les attendrir de petits tampons imprégnés d'alcool.

DEUXIÈME PARTIE

CONSOLIDATION DES PEINTURES

I

LES TOILES CREVÉES

Les tableaux peints sur toile sont plus sujets à des accidents que ceux exécutés sur panneaux de bois. Il suffit du moindre contact d'un corps dur quelconque pour les crever, ou pour former sur leur surface une dépression désagréable à l'œil, si toutefois la peinture n'est pas elle-même fortement endommagée.

Pour remédier à ces accidents, en ne voulant pas recourir au rentoilage, il suffit de placer le tableau à restaurer sur une table bien unie, recouverte d'une feuille de papier huilée, sur laquelle le côté peint appuiera. Si la toile est crevée, on appliquera sur la déchirure un morceau de vieille toile enduit de cire jaune fondue avec de la résine pour lui donner plus de force, et l'on fera adhérer au moyen du fer à repasser légèrement chaud, en laissant ensuite un poids assez lourd par-dessus.

Quand un tableau est simplement bosselé, on essaye de ramener la dépression en humectant par derrière la toile l'endroit endommagé, et en repassant avec le fer tiède, jusqu'à complet refroidissement. Si la dépression était trop forte et ne pouvait s'aplatir, il faudrait pratiquer alors une incision longitudinale dans la toile et y fixer une pièce par l'opération indiquée ci-dessus.

Toutefois, ces réparations sommaires ne doivent être exécutées qu'avec de la cire, matière ne tirant pas comme les colles, qui font crisper la toile et éclater la peinture en séchant.

Pour boucher les trous des endroits restaurés avec la cire, on se servira d'un mastic composé avec du blanc d'Espagne broyé avec de l'empois d'amidon, qui adhère parfaitement sur la cire.

Toute vieille toile, vu sa sécheresse et sa friabilité, n'aurait-elle aucune crevasse, doit pour sa bonne conservation être rentoilée. J'estime qu'un tableau crevé ou simplement boursouflé doit subir cette opération ; car on est très heureux après avoir possédé une toile ondulée, recroquevillée, crevée ou s'en allant par lambeaux, de la revoir consolidée, très unie, et à l'abri des chocs désormais, étant donné que par le rentoilage elle acquiert une force de résistance qu'elle était loin de posséder auparavant.

II

LES RENTOILAGES

Si l'art du dévernissage a ses empiriques, celui du rentoilage n'en est pas exempt, car, de prime abord rien ne paraît plus facile que d'exécuter cette opération consistant à coller une vieille toile sur une neuve.

Imbu de cette croyance, on a vite fait de s'improviser rentoileur. Les tableaux écaillés, roussis, et brûlés par les praticiens de ce genre, sont aussi nombreux que les peintures emportées par les dévernisseurs d'occasion.

Malgré ce préambule un peu noir, qu'on se rassure, l'opération du rentoilage ne peut occasionner en aucun cas d'accidents fâcheux à une peinture, si celui à qui on l'a confiée connaît son métier.

Voici la manière dont on procède ordinairement pour exécuter un rentoilage.

Il faut préalablement nettoyer et dévernir superficiellement le tableau destiné à être rentoilé, voire même le dévernir entièrement, si la toile est encore solide et non crevassée. Ceci fait, avec de la colle de pâte, on appliquera sur la peinture une feuille

de papier qu'on laissera sécher pendant vingt-quatre heures, ensuite on déclouera la toile et on l'enlèvera de son vieux châssis pour la fixer, à l'aide de quelques pointes, sur une table très unie, l'envers du tableau en dessus, afin de le nettoyer et d'enlever de la toile les placards encollés qui y auraient été fixés jadis.

Après cette opération exécutée en humectant les placards avec de l'eau tiède pour attendrir la colle, on laissera sécher la toile, qu'on aplanira alors à l'aide d'une pierre ponce passée sur toute sa surface pour en faire disparaître les nœuds et les inégalités, et à l'aide d'une brosse rude on enlèvera la poussière qui avec le temps s'est incorporée dans son grain.

Ensuite on tendra fortement sur un solide châssis à clés de la dimension voulue, une toile en pur fil, forte ou mince, selon la consistance de celle à doubler, on unira les aspérités comme on l'aura déjà fait pour la vieille toile, et l'on étendra sur les deux parties un léger encollage d'*eau aillée*, afin de faciliter l'adhérence parfaite des colles au moment du rentoilage.

Dans les ateliers bien outillés, on exécute les rentoilages sur de faux châssis, en laissant la toile neuve beaucoup plus grande que l'ancienne ; l'opération se fait mieux ainsi, surtout lorsqu'on se trouve en présence de peintures craquelées, ou sur lesquelles les châssis précédents ont laissé des empreintes difficiles à faire disparaître. N'étant gêné

par aucune traverse, le rentoileur peut facilement exécuter ses repassages de tous côtés, et au besoin laisser son travail sous un plateau très pesant, choses qui ne peuvent être pratiquées en rentoilant sur le châssis définitif.

Les toiles préparées ainsi qu'il est indiqué plus haut, on étendra sur chacune d'elles une couche de colle spéciale bien filtrée, afin qu'aucun corps étranger ne s'y trouve mêlé, et l'on fera adhérer les deux toiles l'une contre l'autre. — On se servira pour cela d'une brosse dure, avec laquelle on ramènera fortement la colle sur les bords, en prenant garde qu'il ne se forme point de soufflures remplies d'air. — Le rentoilage à demi sec, on étendra un linge humide assez fin sur le papier protecteur, et avec un fer à repasser ordinaire ou plus lourd, suivant la dureté de la toile, ou encore avec un cylindre *ad hoc*, qu'on fera chauffer au degré voulu, c'est-à-dire assez chaud pour fondre la colle, on passera en tous sens et méthodiquement sur la surface du tableau, en ramenant toujours la colle sur les bords, afin que l'adhésion de la vieille toile contre la neuve soit complète.

Cette opération délicate doit être menée très rapidement, le fer ne devant s'arrêter un seul moment sur la peinture, un oubli d'un instant suffirait pour la brûler ou la faire écailler.

Plusieurs fers, ou cylindres, sont nécessaires pour opérer ; le linge doit toujours être maintenu

humide pendant les premiers repassages, et on remplacera le papier protecteur chaque fois que l'on devra repasser à nouveau, jusqu'à ce que la peinture soit parfaitement unie.

On laissera sécher définitivement, après avoir rabattu et encollé les bords de la vieille toile sur les champs du châssis, car on ne doit jamais les élaguer afin de pouvoir prouver que le tableau rentoilé est toujours demeuré dans sa dimension première.

Après avoir débarrassé la peinture des encollages qui la recouvraient, et après l'avoir bien nettoyée avec de l'eau tiède, le rentoilage étant tout à fait sec, il ne restera plus qu'à mastiquer les crevasses et les endroits écaillés, qu'on aplanira après leur entière dessiccation.

La toile, jusqu'alors bosselée et crevassée, sera tendue comme un tambour. — Il n'y aura plus qu'à procéder à sa restauration picturale.

Certaines toiles dont les apprêts furent préparés avec un enduit silicaté, sont cassantes comme du verre, et par conséquent plus que d'autres sujettes à se craqueler. En exécutant leur rentoilage, on aura soin de ne pas se servir du linge humide en repassant dessus, car la chaleur du fer sur l'humidité provoquerait l'extension des craquelures qui existent déjà sur ces toiles.

En rentoilant un tableau craquelé, on éprouve parfois une certaine difficulté à faire rentrer les craquelures provenant de l'apprêt et qui se sont

racornies. Il faut alors avoir recours à un double rentoilage, qu'on exécute de même que le rentoilage ordinaire, en collant une seconde toile qui donnera plus de consistance au support et permettra de comprimer plus fortement les endroits recroquevillés. — Mais si l'on peut prévoir la difficulté auparavant, on ne devra pas hésiter à pratiquer sur le tableau par trop craquelé, l'opération délicate, mais toujours sûre du transport.

Les tableaux destinés à être encastrés dans un mur, ou placés contre une paroi humide, devront subir l'opération du double rentoilage; mais la colle servant à fixer la deuxième toile devra être réfractaire à l'humidité. On se servira donc, soit de la colle de caséine, soit d'un enduit à l'huile grasse et au blanc de céruse.

Le marouflage consiste à coller une peinture sur un panneau, ou sur un carton, en usant du même procédé; mais afin que le support ne se gondole pas sous l'action de l'humidité de la colle, on applique derrière lui un morceau de toile neuve, — la force des deux couches de colle se compensant maintiendra ainsi l'unité du panneau.

On exécute aussi le marouflage pour fixer sur de grandes surfaces les peintures murales peintes sur toile dans un atelier. — Les décorateurs se servent pour cela d'un enduit gras au blanc de céruse.

Je ne saurais oublier en terminant ce chapitre, de recommander la plus grande attention dans l'exécu-

tion du rentoilage des tableaux peints avec des couleurs délayées à l'essence de térébenthine et très peu d'huile. De nombreuses peintures des maîtres du XVIII^e^ siècle, sont exécutées ainsi. — La même prudence doit être observée aussi à l'encontre des peintures dont la facture est presque entièrement par glacis, ou de légères demi-pâtes.

Sur ces tableaux, le papier protecteur ne sera pas collé, car en débarrassant la toile, une fois le rentoilage terminé, il risquerait d'entraîner avec lui toutes les parties légères. On étendra donc directement sur le tableau un linge que l'on maintiendra toujours humide, afin qu'il n'adhère pas à la couleur sous l'action de la chaleur du fer.

La même recommandation peut être faite pour le rentoilage des peintures modernes récemment exécutées. — Sur les tableaux de date relativement récente, le fer doit être manié avec légèreté, dextérité et à peine chaud, dans la crainte qu'il n'aplatisse les saillies et les épaisseurs de couleur, ou qu'il ne les ramollisse ou les roussisse ; — inconvénients qui ne peuvent se produire que par inadvertance sur les tableaux anciens, dont la peinture a acquis un grand degré de sécheresse, et par conséquent de dureté.

III

LE TRANSPORT OU ENLEVAGE

Nous voici arrivés à une opération, qui si elle n'est pas des plus difficiles dans l'art de la restauration, exige du moins le plus d'habileté et de prudence de la part de celui qui l'exécute, — mais dont les résultats sûrs sont prévus.

Cette opération du transport, dont la difficulté a été exagérée outre mesure par certains, est très simple en elle-même, et l'amateur ne doit point hésiter à la faire exécuter sans retard, s'il possède un bon tableau, dont la peinture tend à se détacher de son support : car toute tergiversation et tout remède partiel ne pourraient qu'être nuisibles à la bonne conservation de l'œuvre.

Le possesseur d'un tableau de valeur, je le répète, ne doit avoir, — s'il la confie en des mains sûres, — aucune crainte sur l'issue de l'opération qui consiste à enlever une peinture de contre son support, pour la refixer plus solidement ensuite sur un nouveau. Beaucoup de chefs-d'œuvre, placés dans les principales galeries publiques de l'Europe, ou renfermés dans les collections particulières, qui font

aujourd'hui encore l'admiration de tous, ne doivent, sans qu'on s'en doute, leur bel aspect et leur conservation jusqu'à nous qu'à une mesure de ce genre.

Les premiers, Jacques Christophe Leblond, artiste francfortois, né en 1670, mort en 1741, et Préault firent des essais de transport de vieilles peintures. Ce dernier exécuta en 1750 le transport sur toile du *Saint Michel* de Raphaël, et de la *Charité* d'André del Sarto, tableaux peints primitivement sur bois. A la fin du XVIII^e^ siècle, Hacquin perfectionna le procédé et exécuta avec succès de nombreux enlevages et transports de peintures, pour la Galerie Nationale, entre autres, ceux du *Saint Pierre Dominiquin* du Titien, et de la *Vierge au Donateur* de Raphaël.

L'opération du transport, primitivement assez compliquée quant au refixage, a été sensiblement modifiée et abrégée depuis ; — aujourd'hui, on l'exécute très simplement et assez rapidement, sans de trop grandes difficultés.

Ce n'est ni par des ingrédients chimiques, qui en détruisant la toile détruiraient aussi la peinture ; ni par le ponçage de la toile ; ni par l'enlevage fil par fil, systèmes que disent effectuer ceux qui exagèrent les dangers et les longueurs de l'enlevage, qu'on exécute cette opération ; mais tout simplement en humidifiant la toile, qu'on détache ensuite comme une feuille de décalcomanie.

Toute toile, depuis l'origine de la peinture à l'huile, sauf quelques rares exceptions, est encollée légèrement avant de recevoir l'apprêt de couleur sur lequel l'artiste exécutera son œuvre. — Il s'agit en somme de détacher la toile de l'apprêt où elle est adhérente par la colle. Rien n'est plus facile que cela! — Il suffit pour y parvenir de ramollir la colle par l'humidité, et la toile s'en viendra alors toute seule sans le moindre effort. Mais auparavant il est indispensable de fixer sérieusement la peinture sur un cartonnage solide, afin que l'apprêt et la couleur ne puissent s'ébranler et se détruire pendant l'enlevage, et en attendant d'être refixés sur une nouvelle toile. Je vais donc décrire cette opération réduite à sa plus simple expression, et dégagée de tout mystère.

De même que pour le rentoilage ordinaire, la surface de la peinture doit être entièrement débarrassée des matières grasses et des vernis qui y adhèrent. — Après avoir refixé les écailles prêtes à se détacher, on passe sur le tableau un encollage léger d'*eau aillée*, bien étendu et pénétrant fortement dans le grain de la toile et les cavités formées par les saillies de la couleur.

Cet encollage étant sec, on pose sur la peinture une gaze, ou un linge fin, que l'on fixe, au moyen d'une colle forte et souple à la fois, en ayant soin qu'aucune bulle d'air ne se forme entre la gaze et la peinture; — car c'est de la parfaite adhérence de

cette première application que dépend l'entière réussite de l'opération.

Après avoir laissé sécher pendant vingt-quatre heures cette première gaze, on en applique une deuxième, puis successivement, cinq ou six feuilles de papier spongieux, solidement encollées afin de former un épais cartonnage.

Cette opération préliminaire terminée, on maintiendra le cartonnage sur une table bien unie en le fixant à l'aide de quelques pointes qui l'empêcheront de se racornir pendant la dessiccation de la colle.

Comme on le voit, jusqu'à présent il n'est rien de mystérieux ni de périlleux en ce travail; mais nous voici arrivés à la partie délicate, où la prudence et l'habileté sont de première nécessité.

Avec de l'eau tiède, l'opérateur humectera la surface entière de la toile, et pendant une demi-heure il renouvellera par deux ou trois fois l'imbibition, afin que l'humidité pénètre jusqu'à la colle et la ramollisse ; au besoin, on pourra laisser séjourner un linge mouillé sur la toile pour y entretenir un état humide.

Quand le tissu sera suffisamment imprégné, l'opérateur essayera d'en soulever un des coins à l'aide d'une lame mince de couteau à palette afin de s'assurer s'il se détache facilement, et si l'on peut commencer son enlevage sans crainte d'accident.

Ce point acquis, l'opérateur continuera à détacher

la toile par le coin soulevé en la tirant de biais, très doucement, en mouillant encore les parties qui ne viendraient pas facilement, et en s'aidant avec un grattoir pour soulever les endroits où les nœuds de la toile se trouveraient incrustés dans l'apprêt ; si la moindre résistance venait à se produire, il s'arrêterait immédiatement, et humecterait encore la toile, car les plus graves accidents arriveraient s'il persistait à vouloir la détacher.

Ainsi que je viens de le démontrer, l'opération de l'enlevage est d'une extrême simplicité d'exécution ; mais il faut le tour de main et l'expérience du praticien pour la mener à bien.

La toile enlevée, on nettoyera avec soin l'apprêt de couleur pour le débarrasser de la colle qui resterait encore adhérente, et s'il est mince, on le consolidera en passant dessus une couche de couleur du même ton que celui existant, qu'on dégraissera après sa dessiccation.

Quelquefois, la peinture n'étant plus adhérente à l'apprêt, il faudra complètement enlever celui-ci et ne laisser contre le cartonnage absolument que la couleur du maître. Ceci est encore plus délicat à exécuter, surtout si la couleur a peu d'épaisseur. C'est à l'aide du grattoir qu'on désagrégera lentement et avec patience l'apprêt qui, une fois détruit, sera remplacé par deux ou trois couches de peinture, de la même façon qu'il est dit plus haut.

L'enlevage ainsi préparé, il ne reste plus qu'à

appliquer sur lui une toile fine, ou une gaze, que l'on fera parfaitement adhérer comme celle momentanément fixée sur la face du tableau.

Lorsque cette application sera entièrement sèche, on débarrassera la peinture de son cartonnage préservatif, pour la rentoiler selon le procédé ordinaire, en la recouvrant encore d'une feuille de papier sur laquelle on opérera les repassages.

La peinture dépouillée de ce dernier cartonnage, apparaîtra enfin plane et unie comme une glace ; il n'y aura plus qu'à laisser sécher définitivement pour passer ensuite à la restauration picturale, après avoir préalablement mastiqué les parties manquantes.

IV

L'ENLEVAGE SUR PANNEAUX

L'enlevage des peintures exécutées sur panneaux de bois, semble dès l'abord présenter de très grandes difficultés. De même que l'enlevage sur toile, il peut être effectué en toute sécurité. Les opérations préliminaires sont absolument les mêmes que celles décrites dans le précédent chapitre, mais en rendant le cartonnage plus épais encore ; l'ébranlement de l'apprêt pouvant être plus grand pendant l'enlevage du bois, dont l'exécution matérielle est plus longue que celle de l'enlevage de la toile.

Si le tableau est composé de plusieurs panneaux disjoints ou fendus, il est indispensable auparavant de procéder au rapprochement des parties, et de redresser les panneaux s'ils se trouvent gondolés ou déjetés. Ceci fait, après avoir exécuté le cartonnage et lorsqu'il sera sec, on fixera le tableau sur une table très solide, au moyen de taqués de bois collés qui l'encadreront, le mettant ainsi dans l'impossibilité de bouger.

Le panneau solidement fixé, on prendra un rabot de forme cylindrique, et en le passant en travers du

fil du bois on enlèvera celui-ci jusqu'à une très mince épaisseur près de l'apprêt. On humidifiera alors le bois restant avec de l'eau tiède, et à l'aide d'une gouge presque plate et très effilée, on le détachera par parcelles. L'apprêt complètement débarrassé des fragments de bois sera nettoyé et consolidé, et on terminera l'opération de même que pour le transport des peintures sur toile.

Il existe encore d'autres manières de procéder pour enlever le bois des panneaux. Les deux que je décris ci-dessous sont, en somme, des plus pratiques.

Après avoir cartonné, on pratiquera sur le derrière du panneau, à l'aide d'une scie très fine, une série de traits longitudinaux et transversaux, formant un carrelage à 1 ou 2 centimètres de distance l'un de l'autre, selon la dimension du tableau. La profondeur des traits de scie devra s'arrêter à 3 millimètres de l'apprêt; ensuite on fera sauter délicatement chaque carré avec un ciseau à bois, après quoi, en mouillant toujours avec de l'eau tiède, on enlèvera le bois mince qui resterait adhérant à l'apprêt.

Si la peinture à enlever est exécutée sur un panneau très épais, on renforcera davantage le cartonnage et on fixera le tableau à la presse d'un établi de menuisier, puis à deux, on le refendra sur son épaisseur, en demeurant à 3 millimètres de l'apprêt, absolument comme s'il s'agissait de refendre une feuille de placage à la scie, procédé qu'employait

autrefois les anciens ébénistes marqueteurs, lorsque les moyens mécaniques de refentes n'étaient pas encore inventés.

La feuille de peinture détachée et maintenue par le cartonnage, sera fixée sur une table, et on terminera l'opération de la façon déjà décrite. Ce procédé risque moins que tout autre d'ébranler les apprêts ; il est en outre plus rapidement exécuté.

Il arrive généralement que les apprêts crayeux assez épais des panneaux primitifs se trouvent fendillés après l'enlevage du bois ; on les amincira dans ce cas jusqu'à la peinture et on les renforcera ensuite par une ou plusieurs couches de blanc à la colle, ou à l'huile.

Pour appliquer un enlevage sur panneau, on procède de la manière suivante : après avoir collé une gaze sur la peinture enlevée, on y étend une feuille de papier spongieux destinée à absorber l'humidité de la colle, qui ne peut s'échapper d'un panneau de même que d'une toile, et on refixera ainsi que pour le marouflage.

Une grande table très épaisse et très unie, des plaques de marbre, des plateaux de fer et.de bois, des fers à repasser et des cylindres plus ou moins lourds, des faux châssis, des ciseaux à bois, des grattoirs, de la pierre ponce, des bains-marie, un fourneau, sont les seuls engins, ou outils nécessaires pour exécuter les différents genres de rentoilage ou de transport que je viens de décrire en ces chapitres.

V

L'ENLEVAGE DES FRESQUES

Si en Italie le champ d'étude et d'expérimentation est vaste pour le praticien, il n'en est pas de même en France, où l'étude de l'enlevage et de la restauration des fresques ne lui est guère possible. Ce n'est donc qu'à titre purement documentaire que ce chapitre est inclus en ce traité.

Cette opération n'est pas sans soulever certaines difficultés matérielles d'exécution, car à moins de démolir pierre par pierre le mur sur lequel la fresque est adossée, on ne peut l'attaquer par derrière.

Il y a longtemps déjà que des essais d'enlevage de peintures murales ont été exécutés. — Antoine Contri, artiste italien, qui vivait en 1732, passe, d'après Lanzi[1], pour avoir le premier enlevé et transporté des fresques. — Voici quel était son procédé d'exécution. — Il fixait sur la fresque une toile à l'aide d'une colle ou enduit bitumeux, et, quelques jours après, il détachait adroitement du

(1) Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, trad. Diendé, t. V, p. 71

mur la toile qui emportait avec elle la peinture ; il étendait son enlevage sur une table et appliquait sur le derrière de la peinture une seconde toile enduite d'une composition plus glutineuse et plus tenace que la première ; ensuite il plaçait sur ce travail un monceau de sable qui fût assez lourd pour le comprimer également sur tous les points. — Au bout d'une semaine il revoyait les deux toiles, détachait la première avec de l'eau chaude, et sur la seconde, servant alors de support, restait la peinture enlevée du mur. — Contri tint toujours caché le secret de son enduit.

Au commencement de ce siècle, M. Stephano Barrezi, de Milan, employait à peu près le même procédé que celui de Contri pour enlever les fresques et les appliquer à nouveau sur d'autres murs. Selon, Paillot de Montabert [1], le procédé de M. Barrezi aurait été pratiqué avec beaucoup de succès en Italie, à cette époque.

Les procédés actuellement employés pour enlever les fresques de contre les murs où les artistes du temps les peignirent, sont absolument semblables à ceux décrits ci-dessus, et c'est au moyen d'un double entoilage sur la peinture qu'on exécute cette opération.

Après avoir préalablement nettoyé la superficie entière de la fresque avec de l'eau additionnée d'a-

(1) P. de Montabert. *Traité complet de peinture*, t. IX, p. 707.

cide acétique, on y étend une couche de colle de poisson diluée avec de l'eau et un peu d'acide acétique, et on procède alors au premier entoilage.

C'est avec des bandes de toile fine de coton, d'un mètre carré de dimension, bien lavées, étirées et séchées auparavant qu'on exécute ce travail, en appliquant ces bandes successivement l'une à côté de l'autre sur la fresque au moyen de la colle indiquée, en comprimant partout fortement avec la paume de la main et en ayant soin qu'aucune cloche remplie d'air ne se forme entre la peinture et la toile.

Cette première application terminée et parfaitement sèche, on passe alors à l'encollage de la seconde toile qui est de lin, et dont les bandes doivent être de la longueur de la fresque, en les laissant même dépasser pour procéder facilement à l'enlevage. On fait adhérer cette seconde toile au moyen d'une colle composée avec de la farine de froment et de colle de poisson, chaque partie cuite séparément d'abord, et mélangée intimement ensuite.

Quelques jours après, quand le tout est bien sec, on procède à l'opération délicate de l'enlevage, en tirant les deux toiles par le haut ; et progressivement, en ayant soin qu'elles ne se plient on parvient à détacher entièrement du mur la peinture, qui se trouve alors fixée sur l'entoilage que l'on enroule aussitôt sur un épais cylindre de bois pour le transporter sans péril dans un atelier, afin de procéder à.

la deuxième partie de l'opération ; c'est-à-dire au refixage de l'œuvre picturale sur un nouveau support.

Dans l'atelier, l'entoilage est alors étendu sur une grande table de dimension voulue, pour unifier l'envers de la peinture et faire disparaître les inégalités et les rugosités de l'enduit, en prenant garde de ne point le détériorer, et on lave ensuite à l'eau mélangée d'acide acétique.

Ceci fait, on fixe solidement l'entoilage sur la table à l'aide de quelques pointes qui l'empêcheront de se racornir sous l'action de l'humidité, et on passe dessus une légère couche de colle de poisson, sur laquelle une fois sèche on étend un enduit de plâtre fin et de colle, destiné à renforcer l'ancien, et qu'on unifie bien après sa dessiccation.

L'enlevage préparé, on tend alors une toile de lin sur un châssis provisoire ; elle doit être d'un grain très fin et très serré, et plus grande que la peinture à refixer ; à l'aide d'un pinceau très large, on étend également sur sa surface et sur celle de l'enduit de la peinture une couche de colle spéciale, composée de lait caillé, de chaux éteinte, de sérum de sang, de colle de poisson, à laquelle on ajoute du blanc d'œuf, le tout formant une pâte bien homogène. On applique alors les deux parties l'une contre l'autre, et l'on fait adhérer en comprimant bien partout.

L'encollage une fois sec, on décloue la toile de

contre le châssis provisoire, et on l'étend à nouveau sur une table bien plane pour débarrasser la peinture de ses entoilages protecteurs, en les mouillant avec de l'eau chaude. Il ne reste plus alors qu'à tendre la toile sur un châssis de la dimension exacte de l'œuvre, et après avoir mastiqué les parties détériorées de l'enduit, on passe à la restauration picturale.

Les diverses opérations de l'enlevage et du refixage des fresques, pour les mener à bien et afin qu'il ne se produise aucun accident fâcheux, exigent le concours de plusieurs personnes expérimentées, étant donné les grandes surfaces sur lesquelles il faut les exécuter.

Ces systèmes d'enlevage des peintures murales paraissent assez extraordinaires, car c'est en somme l'écorchement de la muraille qu'on opère, et en tirant la toile où la couleur se trouve fixée, il semble que celle-ci doive fatalement se détériorer, en admettant même qu'elle se détache facilement du crépi de la muraille.

Ces procédés sont le contraire des enlevages des peintures sur toile et sur bois, étant donné qu'en exécutant ces derniers ce sont les supports qu'on enlève et non la peinture. Mais on ne peut agir autrement lorsque la fresque est exécutée sur un mur en pierre de taille.

Pour procéder à l'enlevage d'une fresque exécutée sur un mur en maçonnerie, on cartonne d'abord

fortement la peinture, et ensuite on y applique une table de bois de sapin de la grandeur voulue ; on l'étaye solidement, et on creuse tout autour d'elle jusqu'au delà de l'épaisseur de l'enduit en mortier que l'artiste faisait étendre sur le mur au fur et à mesure qu'il exécutait son travail. — Ceci fait, on entoure la table et l'enduit avec des bandes de bois d'un pouce d'épaisseur et de la profondeur pratiquée. Ces bandes fixées contre les champs de la table encadreront la fresque et la maintiendront lorsqu'elle sera complètement détachée.

Ces précautions prises, si le mur peut être démoli, on enlèvera les pierres par derrière, une à une, en prenant toute sorte de ménagements pour ne pas entraîner l'enduit jusques auquel on arrivera.

Mais si le mur doit demeurer intact, l'opération offre une plus grande difficulté. — Après avoir placé l'encadrement, il faudra aménager dans le mur, à droite et à gauche de la fresque, une cavité assez grande pour qu'un homme puisse y faire mouvoir une longue scie à deux mains, qu'on fera passer par-dessus la fresque à l'épaisseur de l'enduit, les bandes de bois guideront pour cela, et deux hommes manœuvreront alors cette scie de la même façon dont les tailleurs de pierre exécutent une refente.

La fresque entièrement sciée et détachée du mur sera maintenue dans son encaissement, que l'on fera doucement basculer sur des tréteaux disposés là

pour la recevoir; il ne restera plus pour terminer l'opération qu'à la faire transporter dans un atelier, où le praticien enlèvera les parties terreuses inutiles jusqu'au premier enduit.

On fixera ensuite sur toile, ou sur panneau, en se servant de la colle ou d'un enduit plâtreux, à l'exclusion des corps gras, qui traverseraient la préparation de mortier et produiraient des taches désagréables sur la peinture.

Beaucoup d'anciennes œuvres picturales exécutées à la fresque furent plus tard recouvertes de badigeon, et par la suite en reçurent plusieurs couches qui les dissimulèrent entièrement.

De nos jours, en restaurant les monuments où elles furent exécutées jadis, le hasard fait que l'on s'aperçoit de leur existence, et pour restituer à l'art des chefs-d'œuvre inconnus il faut débarrasser leur surface de l'épaisse couche de badigeon qui les recouvre.

Le système généralement adopté pour exécuter ce travail, est à peu près semblable à celui employé pour l'enlevage des fresques. C'est avec des bandes de toile enduites de substances résineuses, appliquées sur le badigeon et arrachées après, entraînant ce dernier, qu'on parvient à mettre entièrement au jour l'œuvre jusqu'alors cachée, sans lui faire subir la moindre altération, car le badigeon a formé sur elle des lamelles qui ne sont presque pas adhérentes.

D'autres, écaillent patiemment avec un couteau *ad hoc*, les minces lamelles de badigeon, et finissent par en débarrasser toute la surface de la fresque.

VI

LES BOURSOUFLURES

Si des boursouflures ou cloches se trouvent en trop grand nombre sur une peinture, le mieux à faire est de recourir au transport ; mais quand ces accidents ne sont survenus que sur une partie du tableau, on peut y remédier et les faire disparaître à l'aide d'un fer à repasser légèrement chaud, qui par sa pression aplatira la couleur.

On couvrira d'abord l'endroit boursouflé avec un papier enduit de craie et on promènera le fer par-dessus jusqu'à ce que la dépression ait disparu. Si toutefois, ce moyen ne donnait pas de résultat satisfaisant, on introduirait de la colle dans les cloches à l'aide d'une petite seringue de verre, ou en piquant la peinture avec une pointe d'aiguille si les cloches n'étaient pas ouvertes, et en y faisant pénétrer la colle en frottant dessus avec les doigts.

Après avoir laissé se congeler l'excédent de colle, on l'enlèvera avec une lame de couteau à palette, et on placera sur les cloches un papier enduit de farine bien délayée, sur lequel on repassera au fer tiède jusqu'à complet aplatissement.

Si le papier, sous l'action de la chaleur du fer, se fixait à la peinture pendant l'opération, il faudrait bien se garder de vouloir l'en détacher brusquement, car il risquerait d'emporter des parcelles de peinture avec lui. On l'enlèvera quand le tout sera bien sec, en le mouillant légèrement avec de l'eau tiède.

VII

LES COLLES

La préparation des colles servant à fixer les rentoilages et les transports, est encore une chose sur laquelle certains font grand mystère, et que beaucoup composent dans le plus grand secret.

Elles ont presque toutes pour base la colle de gélatine, et la farine de seigle qui forme une colle plus tenace et plus élastique que celle du froment.

Voici quelques formules des plus courantes :

Colle de peau, ou Totain. .	450 grammes.
Farine de seigle.	450 —
Colle d'os.	100 —
Jus d'ail	une cuillerée.

On fait cuire séparément chaque colle, qu'on mélange intimement ensuite en faisant bien cuire le tout au bain-marie. Afin qu'il ne s'y trouve ni grumeaux, ni corps étrangers, dont la présence formerait des épaisseurs défectueuses entre les toiles, on tamisera à travers un linge fin. Cette colle est forte et souple à la fois, et son adhérence est parfaite.

Voici une autre formule, qui diffère peu :

Colle de peau, ou Totain.	un tiers.
Colle de seigle	un tiers.
Graine de lin.	un tiers.
Jus d'ail	une cuillerée.

La suivante est donnée par Horsin-Deon, pour refixer les écailles des peintures qui se lèvent :

Résine copal.	Cire jaune.
Farine de seigle.	Colle forte.

On prépare la colle de *caséum*, en mettant 20 grammes de caséine de commerce à tremper dans 100 grammes d'eau froide, et on remue le tout pendant un quart d'heure, en se servant d'une spatule en bois ou en corne, jamais en métal. Quand la caséine est détrempée, on ajoute 4 grammes d'ammoniaque, qu'on verse petit à petit, en tournant toujours. Le mélange épaissit peu à peu, et la colle est au point, lorsqu'il prend l'aspect d'un sirop épais et qu'il file au bout de la spatule. On ajoute encore 10 grammes de glycérine, et l'on passe le tout à travers un tamis fin. Cette colle doit être employée de suite.

Pour préparer les encollages d'*eau aillée*, on pilera des gousses d'ail dans un mortier, en y ajoutant une certaine quantité d'eau. On passera en pressant à travers un linge fin, et l'on aura ainsi une excellente et légère préparation pour faciliter tout rapprochement de toiles l'une à l'autre.

En somme, il n'y a pas de dose fixe pour les colles ; la force à donner dépend surtout de l'espèce de toile que l'on a à rentoiler ; si elle est vieille, épaisse et très sèche, naturellement la colle devra être assez forte ; si la toile est mince et souple, une colle légère suffira pour la faire adhérer sans peine contre la nouvelle toile.

La colle pour fixer les pièces destinées à boucher de petits trous, doit être composée de quatre parties de cire jaune, pour une de résine Damar, que l'on fera fondre ensemble au bain-marie ; on y ajoutera ensuite quelques gouttes d'essence de térébenthine, afin de pouvoir mieux l'étendre.

VIII

LES PARQUETAGES

Les tableaux peints sur bois sont sujets à se fendre, à se briser, à se gondoler et à se disjoindre, s'ils sont composés de plusieurs panneaux.

La meilleure consolidation à exécuter sur un tableau auquel un de ces accidents est survenu, est sans contredit le parquetage, qui désormais le met à l'abri de pareils dangers.

On donne le nom de parquetage, à un assemblage de lames de bois de force supérieure à celle du panneau à consolider ; les montants sont échancrés à moitié bois de distance en distance, afin de laisser passer d'autres lames plus minces, destinées à maintenir le panneau transversalement sans être adhérentes à lui.

Pour exécuter un parquetage, on collera premièrement, avec précision et très proprement, les parties du panneau brisées ou disjointes. S'il est voilé, on le fera revenir uni en passant de l'eau chaude derrière lui, et en le maintenant ensuite sous pression.

Le panneau sec, et revenu droit, on en aplanira

l'envers en passant dessus transversalement un rabot à dents pour bien l'unir ; il sera ainsi tout préparé pour recevoir son parquet.

Les lames échancrées seront alors placées longitudinalement suivant le fil du bois, et collées distantes les unes des autres de quelques centimètres, selon la grandeur du tableau, de façon à former un quadrillage avec les lames transversales passant dans les échancrures ; ces lames seront laissées libres, c'est-à-dire non collées, de façon que le bois du panneau conserve son mouvement de dilatation et de retrait sous l'influence des variations atmosphériques, car si elles étaient fixées, le panneau subissant des contractions se fendrait, ou se décollerait à nouveau.

Pour réparer les petits panneaux très unis, mais décollés, on rejoindra les parties, et on les consolidera en collant sur le joint un chapelet de petits taquets de bois, de 2 millimètres d'épaisseur. Ce procédé est plus économique que le parquetage, mais on ne doit l'exécuter que sur des panneaux n'ayant pas subi de graves avaries.

On redresse les tableaux peints sur plaque de métal, en collant par derrière eux un parquet en forme de cadre, composé de montants et de traverses assemblées à moitié bois, qui maintiendront la plaque absolument plane.

Avant de coller, on redressera le métal aux endroits bosselés, et on le dégraissera avec soin

afin d'assurer une parfaite adhérence de la colle qui fixera le parquet.

On agrandit les panneaux dont les bords ont été brisés ou élagués jadis, en ajoutant de chaque côté des alaises de même bois, pour les rétablir dans leur dimension première.

Les panneaux par trop minces, et risquant d'être brisés au moindre choc, peuvent être doublés avec d'autres panneaux de vieux bois, et d'une même essence, ce qui leur assure une solidité parfaite.

IX

LES MASTICAGES ET LES PIÈCES RAPPORTÉES

Après avoir été consolidé par le rentoilage, le transport, ou le parquetage, avant de passer à la restauration picturale, un tableau doit encore être mastiqué aux endroits écaillés et troués.

Le masticage ne pouvant remplacer les parties trop grandes qui manquent, on a soin, avant de rentoiler, de chercher un morceau de vieille toile, ayant le même grain et la même épaisseur que celle à restaurer. Après avoir ébarbé les contours de l'endroit à rétablir, on placera le morceau de toile sous lui, et à l'aide d'une plume, on y tracera toutes les sinuosités, on découpera avec précision la pièce, qui alors s'encastrera exactement dans la crevasse, à laquelle on la fixera avec une feuille de papier, en attendant d'exécuter le rentoilage ou le transport de la peinture.

Le mastic le plus pratique à préparer, et le meilleur à employer, est celui composé avec le blanc d'Espagne et la colle de peau ; — il sèche rapidement, adhère très bien, et devient très solide en peu de temps.

Afin de n'être pas obligé de charger de couleur les endroits mastiqués, pour couvrir la crudité de leur blancheur, on les préparera en les colorant avec de la poudre de pastel, suivant la tonalité à reproduire sur l'endroit manquant : On aura ainsi des dessous tout préparés, facilitant grandement le travail du peintre, car un léger pointillage suffira dans bien des cas pour mettre la restauration picturale au ton définitif.

On procède au masticage à l'aide d'un couteau à palette très souple, en ayant soin avant d'appliquer le mastic, de bien faire pénétrer avec les doigts un mastic plus liquide dans les grains de la toile, ou dans les fissures du bois, afin qu'il adhère fortement et qu'il ne puisse se détacher plus tard.

Quand le mastic a opéré sa dessiccation, il reste encore à l'aplanir, ce que l'on fait en mouillant légèrement sa surface, et en enlevant l'excédent avec un couteau à palette en forme de truelle, pour l'unir ensuite avec un linge fin humide.

Sur les masticages d'une certaine dimension, on pressera un morceau de toile humide, qui laissera l'empreinte de son grain et simulera celui de la toile à restaurer. On peut aussi pour cela se servir de petits cylindres dentelés, qu'on passera sur le mastic préalablement humidifié.

Pour boucher les trous derrière lesquels une pièce aura été fixée avec de la cire, on se servira d'un mastic composé de blanc d'Espagne broyé avec de l'empois.

En aucun cas on ne doit faire usage des mastics gras, car, outre leur peu de solidité, ne séchant jamais, ils ont le désagrément de faire pousser les repeints, à cause de l'huile, ou de la graisse qu'ils contiennent, qui transsudent et reviennent toujours à la surface de la peinture restaurée.

TROISIÈME PARTIE

RESTAURATION PICTURALE

I

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Après avoir décrit la partie mécanique de la restauration des tableaux, nous voici arrivés à la partie artistique. — Si la première demande une grande prudence et une longue pratique pour l'exécuter en toute sécurité, la seconde exige une grande entente du coloris, et une circonspection plus grande encore dans la pose des touches sur les parties à rétablir. — L'artiste qui se livre à cette spécialité doit renoncer à toute individualité, pour s'identifier à la manière des maîtres qu'il restaure.

En principe, la restauration picturale ne devrait porter que sur les tableaux endommagés par des accidents, ou abîmés partiellement; mais non sur les tableaux usés par de fréquents et maladroits nettoyages, — car sur ces derniers, le restaurateur n'ayant presque pas de points de comparaison, se

voit forcément dans l'obligation de repeindre, et d'étendre des glacis sur tout le tableau.

Dans ce cas, quelque bien qu'elle soit exécutée, la restauration est loin de valoir l'œuvre du maître ; — mieux vaudrait donc, d'après ce qui reste du tableau faire exécuter une bonne copie.

Il est pénible de le dire, mais la plupart des travaux de restauration sont de cette catégorie-là. Pour gagner leur vie et pour ne pas perdre le client, malgré tout le dégoût et la perte de temps que ces travaux leur inspirent, les restaurateurs les acceptent ; — ce qui leur fait un grand tort, car c'est sur ces spécimens, que la critique facile, juge et condamne le plus souvent l'art de la restauration, au lieu de ne le juger que par les chefs-d'œuvre, qu'il a rétablis et sauvés d'une disparition certaine.

Des restaurateurs manquant absolument de tact, et de sens artistique, ont accepté parfois de pareils travaux dans nos galeries publiques, sachant pertinemment qu'ils allaient soulever des tollé d'indignation générale, — alors qu'ils auraient dû refuser ces travaux-là, et éclairer les commissions chargées de les faire exécuter, en leur indiquant les motifs qui s'opposaient à leur entière restauration picturale.

Un tableau trop détérioré ne doit pas être restauré picturalement lorsqu'il appartient à une collection publique. — Un musée est un lieu d'étude, où il ne faut mettre sous les yeux de ceux qui y

viennent pour se familiariser avec les œuvres des maîtres, que des peintures d'une pureté remarquable, sur lesquelles on n'aura exécuté que des mesures de protection, de consolidation, et quelques légères restaurations picturales inévitables.

La principale qualité du peintre restaurateur est d'exécuter son travail avec le moins de retouches possibles. — Le meilleur restaurateur ainsi que le dit M. Georges [1] : *est celui qui ne recouvre pas une ligne en dehors de la maladie, genre de talent qui n'est pas donné à tout le monde. Il ne faut pas croire que l'artiste capable de repeindre des parties entières qui manquent dans un tableau, et même de corriger des ouvrages de peintres secondaires, pour en faire des tableaux à tournures, soit toujours le plus apte à exécuter de simples restaurations. Cela devrait être, et cependant cela n'est pas. J'ai éprouvé plus d'un artiste fort habile en ce genre qui ne savait pas faire une retouche sans la fondre avec celle du maître; ce qui fait que, malgré leur habileté, ce ne sont pas ceux qu'il convient le mieux d'accepter pour certaines restaurations, bien qu'ils puissent être appelés dans plus d'une circonstance à rendre les plus grands services.*

Je suis entièrement de l'avis de l'auteur cité ci-dessus. — Quand le peintre restaurateur spécialiste

(1) Georges. *Rapport sur l'état actuel du musée de Toulouse.* Toulouse, 1873, 1 vol., p. 46.

aura sur une œuvre de valeur des parties entières à rétablir, telles que, figures, extrémités, draperies, accessoires, etc., il devra s'adjoindre un collaborateur apte à les exécuter, mais qui, malgré tout son talent, serait inhabile à faire des retouches partielles de mise au ton.

Je suis l'adversaire déclaré de ceux qui engagent à harmoniser les tableaux à restaurer, en repeignant un peu partout, de façon que la restauration ne se voit pas, et que les retouches partielles ne poussent pas plus tard. — Un tableau ne doit pas sortir des mains du restaurateur absolument neuf ! — C'est dénaturer le maître, que procéder ainsi.

On doit laisser les tableaux tels qu'ils sont, avec leurs incorrections premières. Aucune addition de personnages, de draperies, etc., ne doit y être faite, sous le fallacieux prétexte de corriger les parties négligées par le maître. Ce système-là ne peut être employé que par les artistes travaillant pour la spéculation, qui, avec des œuvres de maîtres secondaires, fabriquent des tableaux dits à *tournures ;* — c'est-à-dire qu'après un arrangement habile, on fait des originaux de maîtres, avec les productions de leurs élèves, ou de leurs imitateurs, afin de satisfaire aux exigences des collectionneurs.

La véritable restauration n'exige pas qu'on cache les défauts. On doit ne rétablir que les parties disparues, rien de plus. — Je voudrais m'étendre plus longuement encore sur cette question, mais ce serait

m'exposer à des redites, et je préfère citer à nouveau M. Georges, car on ne peut mieux dire à ce sujet[1]. — *La meilleure restauration*, dit-il, *consiste à ce qu'une nouvelle retouche n'anticipe en rien sur les parties conservées. Le plus grand défaut d'un restaurateur est de vouloir rendre l'harmonie à un tableau qui l'a perdue, car il est obligé de surpasser le maître, et d'une manière ou de l'autre il en altère l'exécution. — Quelque purs et légers que soient les glacis qui servent à accorder les retouches avec les parties adjacentes, ils repoussent avec le temps et produisent des taches qui ne noircissent pas moins à la longue que les repeints empâtés, et choquent d'autant plus la vue qu'elles s'étendent sur les parties du maître qui sont quelquefois si bien conservées, qu'on en découvre toute l'originalité.*

Dans la restauration picturale, de même que dans la partie mécanique, on se heurte à chaque instant, à de soi-disant secrets. — Certains praticiens prétendent que les préparations et les couleurs qu'ils emploient ne pousseront jamais, — ce qui est absolument illogique, — étant donné que l'action du temps et de l'oxygène de l'air agit forcément sur un composé chimique tel que la couleur. Il n'y a que des charlatans et des présomptueux qui peuvent se flatter de rendre inaltérables leurs retouches.

(1) Georges. *Rapport sur l'état actuel du musée de Toulouse*. Toulouse, 1873, 1 vol., p. 45.

On arrive toutefois à retarder longuement l'instant où une nouvelle restauration sera nécessaire, en employant des couleurs d'une pureté, d'une fixité, et d'une solidité éprouvée ; en laissant sécher entièrement les dessous ; en tenant compte de l'influence des couleurs les unes sur les autres dans les mélanges ; en les rompant très peu, afin de ne pas altérer leur éclat ; en se tenant toujours au-dessous du ton du maître qu'on restaure, et surtout en n'employant pas des huiles grasses et certains siccatifs à base de plomb.

Telles sont les conditions principales, qui concourent à la durée d'une bonne et saine restauration artistique.

II

LA RETOUCHE

Après avoir déverni, rentoilé et mastiqué un tableau, il s'agit de procéder à la restauration picturale des parties disparues. Les opérations ci-dessus ayant terni la peinture, il est nécessaire de la raviver auparavant pour en voir les tons exacts, afin de pouvoir raccorder les parties à rétablir. — On passera donc sur le tableau un vernis léger, sans corps et très siccatif, qui, tout en l'éclaircissant, facilitera l'adhésion de la nouvelle couleur avec l'ancienne. — Les préparations à base d'essence de pétrole, telles que les vernis à retoucher de Vibert, dont je parlerai dans le chapitre spécial des vernis, sont d'une grande utilité pour cela.

Le vernis sec, on passera à la retouche, en couvrant d'abord les mastics par des dessous exécutés dans une tonalité beaucoup plus claire que le ton définitif, afin qu'ils ne poussent pas. Il est de la plus absolue nécessité de laisser sécher longuement ces dessous avant de raccorder par de légers pointillages, ou des touches adroitement posées, que l'on terminera plus tard encore par des frottis presque à sec.

En procédant ainsi, on atténuera dans la mesure du possible les changements inévitables d'une restauration, car la vieille peinture s'étant agatisée avec le temps demeurera immuable, tandis que la nouvelle fatalement produira son effet à son tour.

Quelques restaurateurs préparent les dessous par des enduits gouachés, ou à la colle ; — j'estime que ces procédés offrent peu de solidité, car les retouches risquent de s'écailler plus tard. — Les dessous à l'aquarelle ne valent pas davantage. — Le mieux est d'exécuter les dessous avec des couleurs broyées avec très peu d'huile, simplement délayées avec de l'essence de pétrole additionnée d'une pointe de vernis à retoucher; ou avec de l'essence de térébenthine rectifiée, seuls liquides à employer comme véhicule dans les couleurs.

Après avoir exécuté ces préparations, on devra ramener les fonds du tableau, avant d'attaquer les sujets principaux, afin d'avoir une juste valeur de son harmonie. — Les parties claires devront être discrètement retouchées, car ces repeints sont plus sujets à pousser que les autres, — ils sont aussi plus difficiles à fondre avec la peinture originale.

Pour exécuter les restaurations de peu d'importance, on peut se servir des couleurs préparées, de bonne fabrication, en faisant boire l'huile qu'elles contiennent par une feuille de papier buvard sur laquelle on les aura posées.

Quand il s'agit d'entreprendre une restauration

sérieuse, c'est-à-dire si l'on a à retoucher un tableau de valeur, œuvre incontestée d'un maître, on broyera alors les couleurs soi-même, en les liant avec une minime quantité d'huile d'œillette, très blanche et très limpide, additionnée d'essence de térébenthine rectifiée, ou d'essence de pétrole spéciale pour la peinture.

Les retouches devront être exécutées avec facilité et franchise ; il ne faut pas que l'on voie un travail lourd, pénible et fatigué en examinant une restauration. — Si le ton ne vient pas facilement, ou si sa justesse laisse à désirer, il vaut mieux l'enlever aussitôt, se reposer, et recommencer à nouveau en un autre moment ; car pour passer inaperçues, les retouches doivent être aussi justes de ton, et aussi légères que possible.

Chacun a sa manière pour restaurer picturalement les tableaux ; les uns se servent exclusivement du pointillage, — qui, à mon avis, est utile seulement dans la retouche des peintures épidermées, ou ayant beaucoup de petits endroits écaillés. Mais on doit se garder du pointillage général comme le font les Italiens. Ce système-là donne aux tableaux un aspect uniforme et les rend lourds et cotonneux.

On exécute le pointillage, en posant l'un à côté de l'autre une multitude de petits points, absolument comme s'il s'agissait de peindre en miniature. On comprend sans peine la mollesse d'un pareil travail sur les grandes parties à refaire, et lorsqu'il est

employé d'une manière générale. — En usant du pointillage avec discrétion, on le relèvera une fois sec, par des touches légères habilement posées, et on terminera par des glacis, et des frottis bien ordonnés.

Il est des restaurateurs qui attaquent assez franchement les parties manquantes, surtout lorsqu'elles sont importantes et que le tableau sur lequel on exécute la restauration est peint largement. Il faut pour cela être très coloriste, avoir supérieurement préparé les dessous, et posséder une grande habileté de touche.

Sur les tableaux épidermés par de maladroits dévernissages, mais où le mal n'est cependant pas trop grand, et dont les glacis n'ont été enlevés que par places, on raccordera les parties endommagées, par un travail juste de ton, et léger, en terminant à l'aide de glacis et de frottis, qui redonneront à ces peintures l'harmonie qu'elles avaient perdue.

Pour restaurer les raies de bois, on reprendra exactement chaque altération, en posant finement sur elle un ton plus clair que l'original ; on laissera sécher, pour harmoniser ensuite avec de très légers glacis.

Les retouches des parties claires des tableaux épidermés, craquelés, ou ayant des raies de bois, sont très délicates à exécuter, surtout quand on restaure des peintures flamandes ou hollandaises trop usées, dont la facture est exécutée avec très peu de couleur.

Les sels de plomb employés comme siccatifs, doivent être impitoyablement exclus de la palette du restaurateur, car ils font pousser les couleurs en peu de temps.

L'usage des patines n'est absolument bon que pour les tableaux truqués destinés au brocantage, dont elles cachent les tares. On ne doit jamais en couvrir une bonne peinture, tout au plus pourra-t-on employer un vernis légèrement teinté sur celles qui pour une cause quelconque auront dû subir un nettoyage à fond.

En principe, je suis formellement opposé à l'application des patines ; elles ne servent, en somme, qu'à alourdir la peinture, ou à cacher les défectuosités d'un tableau et les maladresses d'exécution d'un restaurateur inhabile.

III

DE LA RETOUCHE DES TABLEAUX DES DIVERSES ÉCOLES ET DES DIVERS MAITRES

Les tableaux des artistes des écoles primitives étant peints avec des couleurs en détrempe, à l'œuf, ou au gluten, sur des apprêts blancs, préparés à la craie broyée avec de la colle animale, les retouches devront y être exécutées avec des couleurs à la gomme, à l'albumine, ou au miel. C'est en suivant le procédé employé par le maître à rétablir, qu'on parviendra à mener à bien la restauration d'une peinture primitive.

Tous les tableaux de ces époques lointaines, après avoir été dessinés, étaient cernés d'un trait au pinceau ; on exécutait la peinture par des teintes plates que l'artiste modelait ensuite au moyen de hachures blaireautées, en obtenant les clairs et les ombres par superposition, et en augmentant par gradation la vigueur des tons. C'est en procédant identiquement qu'on devra rétablir les endroits manquants.

Les retouches une fois sèches, on y passera dessus un léger encollage, sur lequel on harmoni-

sera avec des glacis de couleur à l'huile, afin d'imiter l'aspect émaillé de la vieille peinture contiguë.

Pour restaurer les tableaux de l'origine de la peinture à l'huile, on procédera de même, en faisant les retouches avec des couleurs très pures, liées avec de l'essence de pétrole et du vernis à peindre de Vibert.

Les tableaux italiens de la deuxième période de l'art, c'est-à-dire de l'époque de Raphaël et de ses contemporains, où le ton local est encore dans le procédé d'exécution, dans la technique de l'art de peindre, où la touche est noyée et fondue par des glacis, où l'on perçoit à peine des demi-pâtes, devront être restaurés en rétablissant les dessous, sur lesquels on posera le ton local, en raccordant ensuite par des pointillages, des demi-teintes et des glacis, les parties restaurées aux parties adjacentes.

Sauf les œuvres de quelques coloristes qui peignirent avec plus de fougue, et dont les travaux détonnent parmi les productions de cette période, toutes les peintures d'alors sont exécutées patiemment, et modelées avec soin, sans empâtements voulus et saillants.

Giorgone, Le Titien, Tintoret, Paul Véronèse, ébauchèrent leurs tableaux en pleine pâte. Les Vénitiens firent grand usage des glacis sur les empâtements mêmes. Ils se servirent de l'huile grasse et sans nul doute mélangèrent du vernis dans leurs couleurs.

Le Corrège et les peintres de son école ébauchèrent aussi en pleine pâte, la plupart du temps en grisaille, et employèrent les glacis.

Nettoyer sobrement, en prenant garde de ne pas emporter les glacis exécutés sur la pâte, ce qui détruirait le charme du tableau, retoucher en suivant le procédé de ces maîtres, telle est la marche à suivre pour restaurer les œuvres de ces écoles.

Ce n'est pour ainsi dire qu'à partir de la grande époque des Carrache, que les artistes se livrèrent à tout l'emportement d'une exécution franche, hardie et pleine d'improvisation. La technique picturale était changée, les empâtements et le clair-obscur étaient définitivement trouvés ! C'est la troisième période de l'art en Italie.

Presque toutes les productions des maîtres de cette période, et de ceux qui leur succédèrent, ont formidablement poussé au noir par suite des mauvaises préparations rouges employées alors pour la confection des dessous, qui sont devenus brunâtres et ont absorbé les transparences, des demi-teintes et des glacis formant les ombres qui manquent totalement de solidité aujourd'hui.

Des ménagements doivent être observés quand on procédera au nettoyage des tableaux ainsi peints, car si les parties blanches et claires, exécutées en pleine pâte et pour ainsi dire émaillées, sont très difficiles à rendre nettes, il n'en est pas de même pour les parties obscures, qui dépourvues de toute

solidité, ainsi qu'il est dit plus haut, s'enlèvent en un clin d'œil au nettoyage si l'on n'y prend garde.

Il en est qui restaurent ces tableaux par un pointillage général et par des glacis, en patinant ensuite fortement dessus. C'est le procédé usité en Italie ; je n'en suis pas partisan, car il est anti-artistique. Le mieux que l'on puisse faire sur ces tableaux qui, ainsi que l'a dit M. Horsin-Déon, supportent le mieux la médiocrité de la restauration à cause de leur vigueur d'exécution, et de leur grande allure c'est de les rétablir en atténuant sobrement le trop brusque changement du clair au sombre, comme je l'ai déjà indiqué dans le chapitre spécial des tableaux poussés au noir.

La restauration des tableaux des écoles espagnoles s'exécutera de la même manière que celle des écoles italiennes, pour le plus grand nombre des peintures secondaires. La plupart des œuvres picturales de ce pays sont aussi très assombries. La restauration des peintures des grands maîtres de l'école espagnole, dont les procédés techniques sont parfois très personnels, devra être sérieusement étudiée et exécutée avec une extrême réserve de pinceau.

Les dégradations que l'on rencontre ordinairement sur les tableaux des écoles flamandes et hollandaises, de l'époque des compositions familières, nous retraçant les mœurs et les coutumes des paysans et des bourgeois de ces pays, tableaux

peints très légèrement dans le vernis et par glacis, sont : 1° la chancissure des vernis, voilant la peinture ; 2° l'usure provenant des dévernissages mal exécutés, ayant épidermé la couleur ; 3° les raies de bois, et les craquelures, maux presque sans remèdes ; ces dernières sont souvent assez fines sur les peintures des écoles qui nous occupent, pour les laisser subsister sans qu'il soit utile de les retoucher, sous peine de rendre le tableau cotonneux et lourd.

La restauration des tableaux de ces écoles est très délicate à exécuter ; il faut avoir la patience d'un miniaturiste, à peine doit-on se borner à pointiller par des tons justes les endroits altérés, laisser parfaitement sécher, et harmoniser ensuite par des glacis artistement et sobrement distribués.

Ayant indiqué dans d'autres chapitres les moyens de remédier aux craquelures, raies de bois, etc., je n'y reviendrai donc pas.

Sur les tableaux de l'école allemande de la même époque, et exécutés par de semblables procédés on restaurera de manière identique.

Les grands coloristes, tels que Rembrandt, Rubens, Jordaens, Van Dyck, F. Hals, Ruysdaël, Hobbéma, etc., ayant chacun une technique propre, et leurs compositions étant de dimensions plus importantes, et peintes avec une facture plus libre, il est nécessaire que le praticien tâche de s'approprier la manière du maître qu'il restaure, et plus que jamais qu'il soit d'une grande sobriété de repeints.

Les artistes de la première période française peignirent, quant aux procédés matériels, de la même façon que ceux des écoles flamandes ou allemandes, pour les artistes originaires du Nord ; ceux du Midi s'inspirèrent des écoles italiennes.

La manière de restaurer les tableaux de cette période est exactement la même que celle des écoles dont les artistes s'inspirèrent ; c'est-à-dire en rétablissant les manquants par le ton local, et en usant du procédé propre du peintre, ainsi qu'il est dit au commencement de ce chapitre.

La deuxième période doit être divisée en deux catégories bien distinctes : 1° celle des artistes ayant gardé dans leurs œuvres un caractère bien national, tels que : J. Cousin, les Clouet, le Poussin, Claude Lorrain, Callot, Lesueur, etc. ; 2° celle des Italianisants, en tête desquels on trouve Simon Vouet, Lebrun, Blanchard, Jouvenet, et leurs élèves.

Les premiers, ayant créé un art national, ont chacun une individualité bien tranchée, et procèdent de leur propre génie. La restauration de leurs œuvres demande un discernement rare dans la retouche ; plus que jamais le praticien devra se borner strictement aux points malades, en ne s'étendant pas au delà, sous peine de faire disparaître l'originalité du maître qu'il restaure.

Les productions des seconds sont plus légères de touche que celles des maîtres qu'ils prirent pour modèles ; leurs glacis et leurs ombres ont encore

moins de solidité, et ils se détériorent plus facilement au nettoyage. En les retouchant on ne devra pas s'écarter de la manière dont elles sont conçues, sinon tout leur caractère disparaîtrait et les ferait assimiler aux écoles dont elles dérivent.

S'il est un art éminemment français, c'est bien sûrement celui que firent naître les artistes de la période suivante. Dans les productions des maîtres qui se révélèrent à cette époque, on perçoit une originalité, une technique nouvelle, rompant tous les moules, tous les procédés et les conventions jusqu'alors en usage. Les Coypel, Rigaud, Largillière, Oudry, Desportes, Vatteau, les Lenain, Chardin, Boucher, etc., que le classicisme froid de l'école de David fit dédaigner plus tard, jetèrent un éclat des plus vifs sur l'art pictural de notre pays.

Indiquer un procédé général pour restaurer les productions dues aux pinceaux de ces artistes, est chose assez difficile. L'emploi de l'essence de térébenthine comme véhicule pour mélanger les couleurs, pratiqué par beaucoup d'entre eux, conserva une grande fraîcheur de ton à leurs œuvres, mais nuisit à leur solidité, la peinture ne s'émailla pas dans la suite à cause de l'absence d'huile grasse dans le mélange des couleurs.

Ces productions charmantes manquent de solidité, de même que l'esprit léger et badin qui présida à leur conception. Un simple nettoyage risque sou-

vent de faire partir les tons très minces qui glacent les empâtements et les feuillés des arbres dans les paysages.

Pour retoucher ces tableaux, plus que jamais, l'essence de térébenthine très rectifiée, doit servir de véhicule aux couleurs, qui devront ne renfermer qu'une infime quantité d'huile.

Par contre, d'autres maîtres de cette période se servirent abusivement de l'huile grasse, ce qui fit jaunir considérablement leurs peintures, et cette huile en durcissant les fit craqueler et écailler d'une manière telle, que pour les sauver d'une destruction certaine, il faut généralement les enlever de leur support et les transporter sur une nouvelle toile avant de procéder à leur restauration picturale.

Les tableaux peints avec l'huile grasse sont encore sujets aux terribles effets de la litharge qu'on met dans cette huile pour la rendre siccative. Dans ce cas on procédera, pour y remédier, ainsi qu'il est dit dans le chapitre spécial des tableaux lithargyrés.

Pour exécuter la restauration des œuvres des artistes de cette troisième période, on étudiera sérieusement la technique du maître à rétablir, en utilisant son procédé, et en conservant une grande franchise de ton aux retouches.

Les productions de l'école classique de David, cette école toute de convention, ou les tons lavés et blaireautés sont d'une désespérante froideur de

coloris, et très susceptibles d'être emportés au dévernissage, peuvent facilement être restaurées par le pointillage et les demi-pâtes employées comme glacis.

Les peintres de l'école romantique, et d'une partie de l'école moderne actuelle, ont considérablement abusé des bitumes et des couleurs laqueuses, qui sur le moment donnent une chaleur très intense à leurs œuvres, mais qui manquent totalement de solidité. Le bitume ne sèche jamais, il coule et se ramasse par tas en vieillissant. Ajoutez à cela la mauvaise qualité des couleurs fabriquées actuellement, et sophistiquées par le commerce, l'emploi de certains siccatifs douteux ; par là presque tous les tableaux exécutés ainsi présentent des symptômes alarmants de disparition prochaine, et beaucoup sont craquelés de manière irrémédiable. On y voit des écartements de couleur considérables, et ce n'est que par des mesures soutenues de conservation que l'on peut en arrêter les effets.

C'est par des touches très franches, au-dessous du ton vrai, en ne salissant pas les couleurs employées et en se servant de l'essence de pétrole épurée, ou du vernis à peindre de Vibert, qu'on restaurera les tableaux modernes.

Être coloriste, habile et retoucheur discret, sont les qualités primordiales nécessaires, pour mener à bien tous les genres de restauration picturale que je viens de résumer en ce chapitre.

LES VERNIS

Malgré les travaux et les recherches de nombreux savants et chimistes distingués, la question des vernis propres à conserver les peintures n'est pas encore tout à fait résolue ; et malgré différents et nouveaux procédés, on reste sans base certaine pour la fabrication d'un vernis bon, inoffensif et durable.

En général, d'une manière ou d'une autre, les vernis deviennent friables en vieillissant, et jaunissent plus ou moins vite, selon la qualité des gommes, ou résines employées dans leur fabrication.

On se sert de plusieurs espèces de vernis pour recouvrir les tableaux. Ce sont : 1° les *vernis gras*, ou *à l'huile*, ayant pour base l'huile de lin, le copal ou l'ambre : 2° les *vernis à l'alcool*, dans lesquels entrent la sandaraque, le mastic et la térébenthine de Venise ; 3° les *vernis à l'essence de térébenthine*, composés avec du mastic en larmes, très pur.

On trouve ces vernis, plus ou moins bien fabriqués dans le commerce. Nous allons les analyser

et voir quel est celui qui, par ses effets, doit de préférence être employé dans l'intérêt des œuvres d'art.

Les deux premiers, *vernis gras au copal*, et *vernis à l'alcool*, doivent être impitoyablement écartés.

Le **vernis gras au copal**, dont la partie liquide est une huile de lin lithargyrée ou manganésée, pour la rendre siccative, s'altère rapidement. Les gommes entrant dans sa composition perdent une partie de leurs qualités par la fusion, sa couleur est de plus très jaunâtre, poussant sur le brun, teinte qui s'accentue davantage avec le temps. En outre, ce vernis manquant de fluidité, est très dur à étendre, il forme une couche assez épaisse sur les tableaux qu'il recouvre, chose nuisible à la conservation des peintures ; car un vernis trop fort provoque des craquelures qui peuvent par la suite faire écailler la couleur.

La composition de ce vernis est absolument la même que celle décrite dans le manuscrit du moine allemand Théophile [1], sous réserve de quelques procédés plus modernes de fabrication, et avec addition d'huile essentielle pour lui donner plus de fluidité, car, à cette époque, les moyens de distillation étaient encore inconnus.

Prud'hon a voulu se servir de ce vernis, et ses

(1) Théophile. *Arte pingendi*, cap. XIV « de glutine vernitium ».

œuvres se ressentent désastreusement aujourd'hui des effets de la litharge qui entre dans sa composition.

Le dévernissage des tableaux sur lesquels on a étendu ce vernis, est très périlleux à exécuter. Il fait courir de grands risques aux peintures sur lesquelles on est obligé de faire cette opération.

Le **vernis à l'alcool**, à base de sandaraque, de mastic et de térébenthine de Venise, doit aussi être proscrit ; car outre l'inconvénient qu'il a de jaunir très vite, il a le désavantage de s'incorporer facilement aux couleurs, ce qui en rend le dévernissage hasardeux.

De ces vernis courants, seul le **vernis à l'essence de térébenthine** et au mastic en larmes, doit être employé pour le vernissage des tableaux, à cause des qualités qu'il possède. Sa coloration est insignifiante, son brillant est sobre et clair, et étant très fluide on peut l'étendre facilement en couche mince, sans qu'il s'épaississe trop vite sous l'action de l'air. Mais sa qualité primordiale dans la partie qui nous occupe, c'est de pouvoir être enlevé sans péril pour la peinture, au dévernissage.

Si ce vernis n'est pas parfait, s'il est plus friable que d'autres, il est tout au moins le plus inoffensif et le plus facile à enlever des vernis connus. C'est pour cela que, dans l'intérêt des tableaux que l'on désire conserver, il doit être préféré à tout autre.

Toutefois, en dehors de ces vernis, les produits Vibert sont venus combler une lacune, et semblent donner de bons résultats. Comme on le sait déjà, le copal ne se dissout par la fusion qu'à une haute température, qui lui fait perdre son éclat et sa transparence. M. Vibert [1] a trouvé dans les grains de copal une partie incolore, dure, cristallisable, absolument transparente, soluble à froid dans l'huile et le pétrole, qu'il appelle *résine normale*. Avec cette résine normale, et à l'aide de pétroles épurés plus ou moins volatifs, ne laissant aucun résidu après leur évaporation, il compose trois sortes de vernis : **Vernis à retoucher, vernis à peindre, vernis à tableaux**.

Ces vernis séchant très rapidement, et ne poissant pas, sont d'une grande utilité en restauration. Mais étant d'une invention presque récente, c'est de l'avenir seul qu'il faut attendre le résultat définitif sur la bonté réelle de leur emploi, que personnellement je crois d'ores et déjà excellent.

L'immixtion du pétrole dans la composition des vernis n'est cependant point chose nouvelle. Les anciens ne connaissaient d'autre huile volatile que le naphte, qui est une huile bitumeuse minérale. Dans un mémoire intitulé : *Antichitar, vantaggi e metode della pittura incausta*. Rome 1797. Fabroni prétend que cette huile naturelle, qui se

(1) J.-C. Vibert. *La science de la peinture*. Paris, 1892, 1 vol., p. 147.

combine bien avec la cire, est celle dont les anciens se servaient pour la peinture encaustique.

D'autre part, Arménini, peintre et littérateur italien du XVI^e^ siècle, entre autres descriptions de vernis, dans son livre : *Dei verri precetti della pittura* [1], en décrit un composé de naphte, *oglio di sasso*, et de térébenthine, *oglio di abesso*. Il assure que ce vernis était employé par le Parmessan et le Corrège.

Voici d'ailleurs la traduction de ce passage au chapitre IX de son livre : *Quelques peintres préparaient leur vernis en prenant de la térébenthine transparente (celle du sapin), et l'exposaient dans un vase sur un feu doux. Lorsqu'elle était liquéfiée, ils y mêlaient au moment de retirer le vase du feu, une quantité égale d'huile de pétrole : après l'avoir mélangée intimement, ils l'appliquaient sur le tableau, préalablement échauffé à l'ardeur du soleil. De tous les vernis, celui-ci passe pour être le plus léger et le plus brillant. Je l'ai vu employer dans toute la Lombardie, et s'il faut en croire les rapports de quelques élèves du Corrège et du Parmessan, on m'a assuré que ces grands peintres en faisaient usage.*

L'**ambre jaune**, ou **succin**, matière plus dure encore à dissoudre que le copal, et dont l'incorpo-

(1) Arménini. *Dei Verri precetti della pittura*. Ravenne, 1587, 1 vol. in-4.

ration dans l'huile a lieu aussi par la fusion à une haute température, ce qui procure les mêmes altérations à cette résine qu'au copal, a donné lieu à des recherches tendant à opérer sa dissolution à froid.

M. Blockx, fils, de Vieux-Dieu, près Anvers, en a trouvé le moyen, dit-il, et conseille son emploi dans le mélange des couleurs ; le succin se liant intimement avec elles tend à régulariser leur dessiccation et leur durcissement. Employé comme vernis final, il conserve les peintures qui en sont recouvertes.

Dans une brochure [1], publiée par M. Blockx, est développée sa théorie sur l'emploi de l'ambre dissous. Entre autres attestations confirmant la bonté de ce produit, comme véhicule et comme vernis, il y donne celles de MM. Nicolie, expert, peintre-restaurateur du musée d'Anvers, et Dyckmans, artiste peintre, personnalités dont la bonne foi et l'honorabilité ne peuvent être suspectées.

(1) J. Blockx. *Compendium à l'usage des artistes peintres.* Gand, 1881, 1 vol.

LE VERNISSAGE

Après avoir déverni, ou restauré un tableau, il est de toute nécessité de le revernir à nouveau afin de faire disparaître les embus qui se sont formés sur lui, et de le conserver à l'avenir.

Il est indispensable avant d'y procéder, que la peinture soit bien sèche et exempte de toute humidité, sans quoi des nuages bleuâtres se produiraient sur le vernis, et donneraient naissance aux chancis.

Le tableau à vernir doit être posé à plat sur une table, afin de pouvoir étendre plus facilement le vernis, et surtout pour qu'il ne se produise pas des coulures, ce qui arrive en le plaçant perpendiculairement sur un chevalet.

Avant de passer le vernis, on aura la précaution d'enlever la poussière qui se trouverait sur le tableau, sans quoi des granulations défectueuses s'y produiraient.

C'est par un temps sec de préférence, et dans un lieu exempt de poussière qu'on procédera au vernissage.

On versera dans un récipient très propre, du

vernis en petite quantité, afin qu'il ne s'épaississe pas au contact de l'air, et à l'aide d'un pinceau plat très souple, appelé queue de morue, légèrement chargé de vernis, on passera sur la peinture par bandes longitudinales d'abord, et transversalement ensuite, ce qui égalisera uniformément la couche de vernis sur le tableau.

Le vernis doit toujours être passé en couche très mince, autrement il nuirait plutôt à la peinture qu'il ne la garantirait.

Après le vernissage, on laissera encore le tableau quelques instants à plat pour éviter que le vernis ne coule et se ramasse. On le mettra ensuite à l'abri de la poussière en le renfermant dans un endroit où elle ne puisse pénétrer, le côté vernis posé contre le mur et légèrement incliné, afin qu'aucun atome ne puisse se fixer contre lui. On laissera sécher ainsi pendant quelques jours avant de placer le tableau dans sa bordure.

On doit se garder de revenir sur le vernis étendu depuis un moment déjà, si l'on s'apercevait que par places des oublis se soient produits. Pour réparer ces omissions on attendrait que la première couche soit bien sèche.

Si quelque temps après un vernissage des nuages bleuâtres se produisaient sur le tableau, chose qui arrive souvent sur les peintures poussées au noir, ou ayant séjourné longuement dans un lieu humide, on raviverait le vernis en y passant dessus un fou-

lard de soie. S'ils surgissaient à nouveau, on passerait alors un pinceau très légèrement imbibé d'essence de térébenthine rectifiée, dans laquelle on aurait versé quelques larmes de vernis au mastic.

LES COULEURS

A EMPLOYER DANS LA RESTAURATION

Pour exécuter une bonne restauration picturale il faut avant tout, ne se servir absolument que de couleurs très pures, ayant une solidité et une fixité éprouvées, dont le changement de ton ne s'opère que dans un temps très éloigné.

Le peintre restaurateur devra connaître la chimie des couleurs, et faire des études comparatives sur leur fixité, sur l'action de leur mélange entre elles, et sur l'influence à venir des dessous sur lesquels il superposera ses retouches.

Plus que la peinture artistique, la restauration demande que les couleurs employées dans son exécution soient immuables; mais la fixité parfaite est encore loin d'être trouvée. La couleur ancienne ayant par le temps pris une teinte qu'il faut imiter, forcément la nouvelle changera à son tour. Ce n'est qu'en employant des couleurs d'une pureté et d'une fixité absolue qu'on retardera les changements inévitables de ton. Nous allons étudier celles dont on doit faire usage, ainsi que les

composés destinés à remplacer les couleurs qu'un peintre restaurateur doit rejeter de sa palette.

La majeure partie des couleurs fixes est tirée des métaux sous forme d'oxydes et de sels métalliques, décomposés et calcinés.

Celles tirées des produits végétaux manquent totalement de solidité, à l'exception des laques de garance n'ayant pas subi de calcination, et des couleurs tirées des corps ligneux carbonisés.

Le noir d'ivoire est la seule couleur solide tirée du règne animal.

Les couleurs que le contact de l'air et de la lumière altère, doivent être rejetées.

En général, toutes les couleurs minérales, soumises à une calcination très élevée, sont d'une stabilité parfaite. — Celles tirées du fer, — appelées *couleurs de Mars*, — forment une série, dont la fixité et la beauté, lorsqu'on les emploie pures ou mélangées, sont remarquables.

Les couleurs naturelles, colorées par l'oxyde de fer, telles que les ocres, terre de Sienne, de Venise, etc., sont d'une utilité incontestable, mais montent de ton si elles ne sont pas très pures. On doit leur préférer les couleurs de Mars similaires.

Le plomb, nous donne la couleur appelée ordinairement blanc d'argent. C'est le blanc qui offre la plus grande solidité ; le blanc de zinc, qui est très beau, s'écaille et s'effrite rapidement, on doit le rejeter à cause de ce défaut.

Du cadmium, du chrome, du cobalt, du mercure, sont tirées de très belles couleurs jaunes, vertes, bleues, violettes et rouges.

Le soufre, la silice, l'alumine, l'arsenic, entrent aussi dans la composition des couleurs fixes.

Les couleurs, et les composés dont l'analyse est donnée ci-dessous, sont les seules à employer dans la restauration.

Blanc d'argent : — *Carbonate de plomb.*

Combinaison de protoxyde de plomb et d'acide carbonique. — Le blanc d'argent noircit au contact des émanations sulfureuses ; il doit pour cela toujours être protégé par une couche de vernis. Les couleurs à base de soufre ne devront pas être mélangées avec lui.

Jaune de Mars : — *Oxyde de fer hydraté et alumine.*

Couleur primitive obtenue par la précipitation d'une solution de sulfate de fer et d'alun, par le carbonate de potasse. — Sa calcination à divers degrés donne les sous-produits suivants :

Orangé de Mars.

Rouge de Mars.

Ecarlate de Mars.

Violet de Mars.

Brun de Mars.

En dehors de leur fixité et de leur solidité, le pouvoir de coloration de ces couleurs est très intense ; elles s'allient très bien avec le blanc d'argent, leur

mélange avec lui donne de très fines gradations de ton ; de plus, elles n'ont pas le désagrément de monter comme les ocres.

Vert émeraude : — *Oxyde de chrome.*

Couleur obtenue par la calcination d'un mélange d'acide borique et de bichromate de potasse. — Elle est d'une très grande fixité. — Unie au blanc d'argent, elle donne une jolie gamme de nuances très stables.

Bleu de cobalt : — *Sous-phosphate de cobalt.*

Bonne et belle couleur, s'alliant très bien avec le blanc d'argent.

Bleu d'outremer : — *Lapis-lazuli.*

L'outremer ordinaire est composé d'alumine, de carbonate de soufre et de soude. — C'est une couleur très solide, d'un pouvoir colorant très intense finissant par gagner les couleurs avec lesquelles on la mélange. On ne doit s'en servir que très sobrement, et pour retoucher seulement les endroits où elle a été employée.

Laques de garance naturelles : — *Alumine et principe colorant de l'alizarine.*

C'est le seul carmin à employer, il ne change pas étant pur. — Sa couleur varie du ton rose pâle au rouge intense, suivant le procédé de fabrication et la coloration des racines employées.

Les laques de garance s'altèrent très facilement alliées au blanc d'argent ; quoique séchant très len-

tement, il ne faut jamais les employer avec des siccatifs qui tendent à les faire crevasser.

Jaunes et oranges de cadmium : — *Sulfure de cadmium.*

Très belles couleurs, qui, unies au vert émeraude, rendent de très fines tonalités vertes. Mélangées aux laques de garance, elles donnent une jolie gamme orange.

Terre de Cassel : — *Lignite.*

D'une très belle tonalité brun foncé, cette couleur est assez solide; on peut la mélanger sans crainte avec les bruns, les noirs et les laques. — Elle se décolore lorsqu'on l'allie avec le blanc d'argent. — Mélangée avec la laque de garance foncée, ou le carmin fixe, elle remplace avantageusement le bitume.

Noir d'ivoire : — *Ivoire calciné.*

Cette couleur doit être fabriquée très pure pour être belle; sophistiquée par le noir d'os, elle produit des tons très sales.

Terre d'Italie : — *Hydrate de sexquioxyde de fer, silice, alumine.*

D'un très beau jaune brun, cette couleur forme de très jolies nuances mélangée au blanc d'argent.

Terre de Sienne brûlée : — *Terre argileuse, calcinée et colorée par le fer.*

Cette couleur est des plus solides, mais elle pousse beaucoup, étant d'une grande puissance de ton. On ne doit l'employer qu'avec réserve. Elle

donne des nuances très stables, unie au blanc d'argent.

Vermillon de Chine, Cinabre : — *Sulfure de mercure.*

Ces couleurs se trouvent rarement pures dans le commerce ; elles s'altèrent rapidement et ne doivent jamais être alliées au blanc d'argent, qui noircit et se décompose à leur contact. Dans ces cas on se servira du blanc de zinc. — On ne les mélangera pas non plus aux autres couleurs à bases métalliques.

Jaune de Naples : — *Antimoniate, sulfure de chaux.*

On doit proscrire cette couleur de la palette du restaurateur, car elle s'altère facilement au contact du fer ; il est par conséquent impossible de l'amalgamer avec des couleurs tirées de ce métal.

On peut la remplacer par un mélange de vert émeraude, de terre de Sienne et de blanc d'argent, qui produit une jolie nuance inaltérable.

Bleu minéral : — *Cyanure de fer, alumine.*

Doit de préférence être utilisé au lieu du bleu de Prusse. Il verdit beaucoup moins que celui-ci, quoique ayant les mêmes défauts. On ne peut complètement rejeter cette couleur qui rend de grands services.

Bitume de Judée : — *Asphalte.*

La moins solide des couleurs ! — Elle ne durcit jamais, et agit sur celles qui lui sont superposées.

On ne doit l'employer que pour faire des frottis presque à sec.

Brun de Suède : — *Oxyde de fer, carbone et alumine.*

Bitume factice, donnant la finesse de ton et la transparence du bitume naturel, sans en avoir les désagréments

Le *brun Van Dyck*, les *ocres*, le *rouge de Venise*, la *terre de Sienne naturelle*, couleurs à base de fer, sont aussi utiles à employer.

Une des principales conditions pour que les couleurs ne s'altèrent pas, est de n'employer dans les mélanges que des couleurs homogènes.

Les couleurs de Mars, les ocres, les terres brûlées ou naturelles ayant pour base le fer, pourront sans crainte être alliées les unes aux autres, et avec toute couleur ayant subi une calcination élevée.

Le jaune de Naples (dont je conseille peu de se servir même dans la peinture artistique) ne devra être allié avec aucune couleur à base de fer, ainsi que les vermillons et les cadmiums, qui ne pourront être mélangés au blanc d'argent, qu'ils feraient noircir à cause de leur nature sulfureuse.

Les laques de garance foncées, et la terre de Cassel, se décolorant unies au blanc d'argent, on se gardera de les allier avec lui ; le cas échéant, on se servira alors du blanc de zinc.

LES SUPPORTS ET LES APPRÊTS

SUR LESQUELS LES ARTISTES PEIGNIRENT

Les supports, les apprêts, les préparations des dessous, ayant une influence très grande sur la conservation et la solidité des peintures et sur la stabilité des couleurs, je crois utile d'ajouter à ce traité une étude concernant les diverses matières sur lesquelles les artistes exécutèrent leurs œuvres.

Le bois, la toile, le cuivre furent principalement employés comme subjectiles des tableaux.

Le papier et le carton servirent pour peindre des études, des esquisses, et pour exécuter des cartons de fresques.

Le vélin, l'ivoire, l'étain, le fer-blanc, les plaques de métaux précieux, la soie, le velours, le marbre, le porphyre, l'albâtre, l'ardoise, le jaspe, le verre, etc., servirent aussi de subjectiles aux couleurs, et furent employés par des artistes visant à l'extraordinaire et au fini précieux.

Nous allons examiner les principaux genres de supports et leurs préparations, dont firent usage les

différentes écoles et les divers maîtres depuis les origines de la peinture, c'est-à-dire, en ne parlant du moins que de ceux qu'on peut encore étudier *de visu*, sur des spécimens, sans nous occuper des subjectiles et des impressions plus anciennes, dont il ne reste que très peu de trace, et qui n'auraient en somme, aucun intérêt pratique, relatif à la partie qui nous occupe.

Les tableaux des écoles primitives du XII^e^ au XIV^e^ siècle, parvenus jusqu'à nous, sont peints sur panneaux de bois. Le pin, le chêne, le cèdre, le sorbier, le peuplier, le châtaignier, et le cyprès, servirent à cet effet, selon le lieu d'origine où les tableaux furent exécutés.

Primitivement, les tableaux formés de plusieurs panneaux, joints ensemble au moyen du caséum ou colle de fromage, colle extrêmement solide et résistant à l'humidité, étaient consolidés en outre par des bandes de toile, ou de cuir tanné, afin qu'ils ne puissent se disjoindre. Plus tard, on les marouflа entièrement sur toute leur surface avec une toile blanche très fine, que l'on recouvrait d'un enduit composé de craie, ou de plâtre éteint broyé avec de la colle animale, qu'on unissait ensuite à l'aide de la pierre ponce. La plupart des panneaux primitifs étaient recouverts d'une couche d'or, sur laquelle l'artiste exécutait son œuvre ; d'autres fois ces panneaux étaient entièrement recouverts de cuir tanné qu'on dorait de même.

Vasari[1] attribue l'usage des bandes de toile à Margheritone d'Arezzo, peintre qui vivait vers la fin du XII^e^ siècle, de qui on trouve aussi des œuvres peintes sur cuivre; mais ce procédé était déjà employé avant lui, puisque le moine Théophile le décrit très clairement dans son traité[2] de *Arte pingendi*. Selon toute probabilité, ce mode de préparation aurait été importé en Italie par les artistes byzantins.

Aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, on peignit encore sur les fonds crayeux et dorés, avec des impressions d'ornements variés en relief ou en creux, qu'on appliquait au moyen de fers semblables à ceux qu'emploient actuellement les relieurs. On peut, grâce à leurs formes, reconnaître et classer certains maîtres primitifs, mieux que d'autres relativement plus modernes.

Les tableaux italiens de ces époques sont généralement peints sur des panneaux de bois de cèdre, de pin, de peuplier, ou de châtaignier, très épais, non sciés et rabotés, mais travaillés simplement à la doloire par derrière, et reliés entre eux très grossièrement, par de lourdes et massives traverses.

Les écoles du Nord, au contraire, employèrent ordinairement les bois de chêne et de châtaignier, d'une mince épaisseur, et proprement travaillés.

Presque tous les tableaux du commencement à

(1) Vasari. *Vie des peintres illustres*. Trad. Jeanron et Leclanché.

(2) Théophile. *Arte Pingendi*, cap. XVIII « de Tabulis altarium, etc. ».

la fin du XVI[e] siècle, étaient peints encore sur bois recouvert de l'apprêt crayeux. On y passait alors une couche d'huile cuite par-dessus, afin de pouvoir sans difficulté y étendre les couleurs, qui sans cela se seraient embues.

Les tableaux des écoles primitives qu'il nous est donné de pouvoir étudier aujourd'hui, doivent leur belle conservation aux apprêts de préparations blanches. Ils sont exempts de craquelures, et leurs couleurs d'une très grande fraîcheur, possèdent une transparence admirable.

Les premiers Florentins exécutèrent leurs peintures sur des panneaux de cèdre très épais et sans apprêts.

Les Vénitiens de la première époque se servirent également des mêmes supports, avec des impressions rouges sur l'apprêt crayeux, ce qui donne une très grande chaleur à leurs œuvres.

L'école Lombarde préparait ses dessous avec un apprêt d'un grain très fin, qui donnait un cachet particulier à ses productions.

Les écoles Milanaise, Ferraraise et Siennoise, peignirent sur bois et sur toile, avec des impressions gris foncé, qui donnent à leurs productions un ton cendré et violet.

L'école Romaine usa beaucoup des apprêts de préparations blanches pour l'impression des panneaux. La toile devint d'un usage général à l'époque des élèves de Raphaël, qui la préparaient avec des

apprêts plâtreux d'une manière spéciale au maître. C'est le passage de l'ancien procédé au nouveau. Il conserve mieux les peintures, car les dessous plâtreux absorbaient l'huile des couleurs.

Titien et Véronèse peignirent sur un coutil assez grossier préparé en détrempe, afin de se débarrasser de l'aspect lisse que produit l'apprêt sur bois. Ils peignirent aussi, ainsi que leurs disciples, sur des préparations rouges, qui donnent une très grande intensité à leurs productions.

L'école Bolonaise peignit sur bois et sur toile, avec des fonds gris foncé. Les artistes primitifs peignirent souvent sur bois et sur cuivre.

Plus tard, les peintres italiens, de même que quelques artistes espagnols, peignirent sur des toiles très grossières, mal tissées, préparées avec des ocres sans mélanges broyées avec des huiles trop siccatives. — Les tableaux de cette époque ont aujourd'hui formidablement poussé au sombre, ainsi que beaucoup d'autres, exécutés il est vrai sur d'excellent coutil très serré, ou des toiles à fils plats très particuliers, et aussi sur soie, pour de petites compositions.

En Flandre, l'usage des panneaux préparés avec des impressions blanches se perdit après Rubens, qui peignit aussi sur des fonds préparés en détrempe, et plus tard sur des dessous à l'huile teintés en gris clair. — Les peintures qu'il exécuta lors de son séjour en Italie le furent sur des impressions de

couleur rouge. — Après lui, on ne se servit plus des panneaux que pour y exécuter de petits tableaux de chevalet.

Les Flamands et les Hollandais employèrent presque exclusivement le bois de chêne, pour la confection de leurs panneaux.

C'est Anvers, qui avait pour ainsi dire le monopole de la fabrication de ces derniers, qui provenaient de la démolition des vieux vaisseaux hors de service. — Ces panneaux sont connus sous le nom de *Shiff-Brett*, — c'est-à-dire bois de navire. — Ceux confectionnés à Anvers portaient comme marque d'origine et de garantie, les armes de cette ville estampillées au fer rouge, — tel qu'un poinçon de contrôle, sur une pièce d'orfèvrerie.

On recouvrait ces panneaux avec une très légère préparation grise ou brune au vernis, bien poncée après sa dessiccation. — Sur d'autres, l'artiste passait simplement une couche de vernis laissant voir le fond rougeâtre du bois à travers sa transparence, et sur laquelle il peignait directement; on obtenait par ce procédé de très jolis dessous ambrés. Bon nombre d'artistes des temps modernes, surtout parmi les coloristes, s'en servent encore aujourd'hui; mais, comme les dessous ocreux, il influence quelque peu les couleurs posées sur lui.

Le cuivre a été souvent employé par les artistes des Pays-Bas et des Flandres pour exécuter de petits tableautins; — on en voit même d'une dimension

assez grande. — Les Frank, les Breughel, les Brill, Rottenhamer, Frans Floris, etc., en firent grand usage.

Le fer-blanc servit aux Allemands et aux Italiens pour remplacer le cuivre.

Aux XVII^e siècle, on usa beaucoup des préparations ocreuses sur toile; — les œuvres qu'on exécutait sur elles en gardaient une belle transparence. — Les artistes français, italiens, et quelques peintres des écoles du Nord s'en servirent, mais plus tard on reconnut les effets désastreux de ces préparations.

Employé seule, l'ocre est la terre métallique qui pousse le plus; en vieillissant elle arrive à monter au ton de la terre de Sienne brûlée, et elle absorbe les couleurs qui lui sont superposées.

La plupart des peintres de cette époque se servirent de pareils dessous, et leurs œuvres ont entièrement changé d'aspect. — Parmi les plus réputés, Le Poussin employait en outre des dessous préparés à la terre d'Ombre. Lebrun abusa des dessous rouges, et ses grandes machines s'en ressentent considérablement aujourd'hui.

Lesueur ayant reconnu les mauvais résultats de ces préparations, les atténuait en ébauchant ses draperies avec des frottis d'outremer; — c'était remédier à un mal par un autre, car le bleu d'outremer est avec l'ocre rouge la couleur qui monte le plus de ton.

Plus tard, au XVIII^e siècle, en France, on substitua la sanguine à l'ocre, en la mélangeant avec le blanc d'Espagne, ce qui donnait une teinte rosée au-dessous. — Ces préparations très poncées, avaient peu d'épaisseur ; en outre les toiles sur lesquelles on les appliquait étaient peu solides, et fortement encollées pour cause ; ce qui fait que les peintures de cette époque sont plus que toutes autres sujettes à s'écailler et à se lever entièrement. Ce manque d'adhérence oblige le plus souvent à exécuter sur elles l'opération de l'enlevage.

Plus tard on avait aussi imaginé de préparer les toiles avec des impressions à la colle et à l'huile, posées devant et derrière elles, et passées entre deux cylindres, tendues ensuite sur des châssis sur lesquels on laissait sécher les apprêts longuement.

Ces préparations, outre qu'elles encombraient les ateliers de toiles opérant leur dessiccation, ne valaient absolument rien, car elles étaient cassantes comme du verre, et le moindre choc que recevait un tableau peint sur une de ces toiles, devenait irréparable.

Au commencement du siècle, on prépara des toiles à fils très espacés, avec des enduits de blanc et d'ocre jaune, mélangés avec du silicate. — Ces préparations ont acquis la dureté de la pierre, et leur cassures sont presque impossibles à faire rentrer au rentoilage.

Quelques artistes des temps modernes firent des

essais d'impressions plâtreuses, — entre autres le grand portraitiste anglais, sir Joshua Reynolds. — Aujourd'hui quelques peintres exécutent leurs œuvres sur des impressions de blanc de zinc, mélangé avec du caséum, et le commerce livre des toiles plâtreuses, souples et absorbantes, dont les artistes de l'école actuelle font grand cas.

Les toiles du commerce préparées à la colle, sont actuellement recouvertes d'impressions au blanc de céruse broyé à l'huile, mélangé à l'ocre jaune, ou teinté en gris clair.

En somme, je crois que les meilleures préparations furent celles qui nous ont conservé les très belles peintures des naïfs artistes primitifs, en leur laissant toute l'harmonie des couleurs, et la belle transparence qui les caractérise.

POSTFACE

Il y a évidemment des lacunes dans cet ouvrage, et surtout dans la partie rétrospective à cause de l'absence des documents. Beaucoup de détails techniques de restauration, qui ne sont que pratique, coup d'œil, tour de main, et expérience, ne peuvent aussi se décrire.

J'aurais pu ajouter maints chapitres supplémentaires, parler du truquage des tableaux, des fausses signatures, des copies, etc. ; — en un mot, dévoiler tout l'arsenal des fourberies, dont se servent les faussaires et leurs complices.

Les décrire pour renseigner les amateurs, c'est en même temps ouvrir un champ d'exploitation aux contrefacteurs novices. Mieux vaut donc s'abstenir.

Il ne s'agit en somme, que de mettre les collectionneurs en garde contre ceux qui journellement les guettent, et leur proposent à tout instant d'excellentes affaires à conclure sans retard.

Je me borne simplement à leur dire, ainsi qu'il est écrit dans les gares : *Beware of pick-pockets.*

L'amateur inexpérimenté n'a qu'à étudier, et s'entourer de conseils sérieux dans ses achats, — et surtout ne pas croire posséder d'emblée, sans études préparatoires, les connaissances et les qualités, qui plus tard feront de lui un véritable connaisseur.

Puisse ce modeste livre d'un praticien servir en quelque chose à leur éducation artistique ; car selon le mot de Montaigne : *C'est icy un livre de bonne foy.*

C. D.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DES OUVRAGES CONSULTÉS

THÉOPHILE. — *De Arte pingendi.* Traduction de M. de l'Escalopier. Paris, 1843, 1 vol. in-4°.

G.-B. ARMENINI. — *Dei veri precetti della pittura.* Ravenne, 1587, 1 vol. in-4°.

VASARI. — *Vie des peintres illustres.* Trad. Jeanron et Leclanché. Paris, 1840, 10 vol. in-8°.

LANZI. — *Histoire de la peinture en Italie.* Trad. Dieudé. Paris, 1824, Firmin Didot, 5 vol. in-8°.

J.-B.-L. LEBRUN. — *Quelques idées sur les dispositions, l'arrangement du Muséum national.* Paris, l'an III, brochure in-8°.

XAVIER DE BURTIN. — *Traité théorique et pratique de la connaissance des tableaux.* Paris, 1803, 2 vol. in-8°.

P.-F. TINGRY. — *Traité théorique et pratique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis.* Genève, 1803, 2 vol. in-12.

ARTAUD — *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël.* Paris, 1808, brochure in-8°.

CH.-F. SCOEHNÉE. — *Recherches nouvelles sur les procédés de peinture des anciens.*

Fragments d'un ouvrage de Lessing, intitulé de l'anti-

quité de la peinture à l'huile, prouvée par le moine Théophile. Paris, 1822, broch. in-8°.

WATIN. — *L'art du peintre, doreur et vernisseur.* 9e édition augmentée de l'*Art du fabricant de couleurs*, par Ch. Bourgeois. Paris, 1823, Belin-Leprieur, in-vol. in-8°.

PAILLOT DE MONTABERT. — *Traité complet de peinture.* Paris, 1829, Bossange père, 10 vol. in-8°.

J.-P.-L. MÉRIMÉE. — *De la peinture à l'huile.* Paris, 1830, Veuve Huzard, 1 vol. in-8°.

GAULT DE SAINT-GERMAIN. — *Guide de l'amateur de peinture.* Ecole italienne. Paris, 1833, 1 vol. in-8°.

Guide de l'amateur de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise. Paris, 1841, 2 t. en 1 vol. in-8°.

L. BOUVIER. — *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture.* Strasbourg, 1844, Levrault, 1 vol. in-8°.

PRANGE. — *L'art de restaurer et de conserver les vieux tableaux.* Supplément au manuel de M. Bouvier

HORSIN-DÉON. — *De la conservation et de la restauration des tableaux.* Paris, 1851, H. Bossange, 1 vol. in-18.

TH. LEJEUNE. — *Guide de l'amateur de tableaux.* Paris, 1863, Gide, 3 vol. gr. in-8°.

ULYSSE FORNI. — *Manuale del pittore restauratore.* Florence, 1866. Lemonnier, 1 vol. in-12.

GEORGES. — *Rapport sur l'état actuel du musée de Toulouse.* Toulouse, 1873, 1 vol. in-8°.

J. BLOCKX. — *Compendium à l'usage des artistes peintres.* Gand, 1881, 1 vol. in-8°.

J.-G. VIBERT. — *La science de la peinture.* Paris, 1892, Ollendorff, 1 vol. in-12.

G. HALPHENS. — *Couleurs et vernis.* Paris, 1895, G. Baillière, 1 vol. in-18.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 1

Quelques mots sur l'art de la restauration 1
De la conservation des tableaux 13
Les maladies des tableaux 23
I. Les moisissures et les chancis 24
II. Les craquelures, les gerçures, les raies de bois . 26
III. Les tableaux poussés au noir 29
IV. Les tableaux lithargyrés. Les panneaux vermiculés. Les excréments des insectes 31

DE LA RESTAURATION DES TABLEAUX

PREMIÈRE PARTIE

NETTOYAGES ET DÉVERNISSAGES

I. Les nettoyages 35
II. Les dévernissages 41
III. Le déroulage ou dévernissage par le frottement. 45
IV. Le dévernissage par l'alcool et l'essence de térébenthine 48
V. Les vernis et les crasses dures à enlever. 53
VI. Le nettoyage des repeints 57

DEUXIÈME PARTIE

CONSOLIDATION DES PEINTURES

I. Les toiles crevées 59
II. Les rentoilages 61
III. Le transport ou enlèvage. 67
IV. L'enlevage sur panneaux. 73
V. L'enlevage des fresques 76
VI. Les boursouflures 84
VII. Les colles 86
VIII. Les parquetages 89
IX. Les masticages et les pièces rapportées. . . . 92

TROISIÈME PARTIE

RESTAURATION PICTURALE

I. Considérations générales 95
II. La retouche 101
III. De la retouche des tableaux des diverses écoles et des divers maîtres 106
Les vernis 115
Le vernissage 121
Les couleurs à employer dans la restauration. 124
Les supports et les apprêts sur lesquels les artistes peignirent 131
Postface 140
Bibliographie générale 143
Table des matières 145

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

94-B15282

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00141 5526